L'ART SACRÉ



Fernand Dumas. - Marienkirche, à Berne (1932).

REVUE
MENSUELLE

MARS 1937 LE N° : 3 Francs

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN.

Directeurs :
P. COUTURIER, O.P. ; P. RÉGAMEY, O.P.

Rédacteur en chef :
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VIIe)

Téléphone : Inv. 23-86 — Chèques Postaux Paris 14.36.36

ABONNEMENTS

France-Belgique, 1 an : **25 fr.** - Etranger : **35 fr.**

La correspondance doit être adressée impersonnellement à M. le Directeur de l'Art Sacré,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, PARIS (VIIe)

Sommaire

2e Année — N° 17

CHRONIQUES

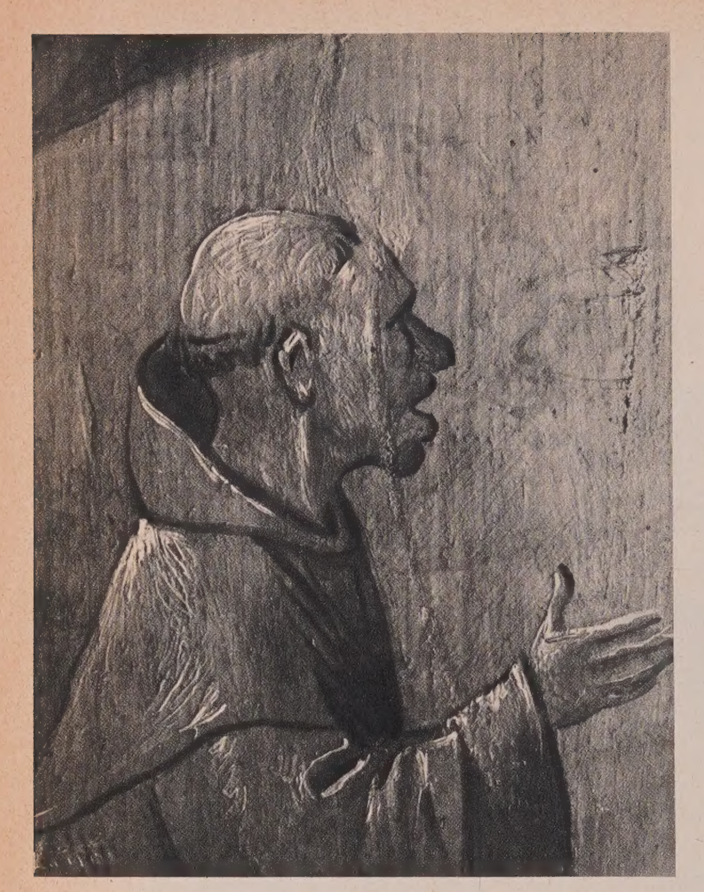


Jérôme Bosch. - La tentation de saint Antoine, Musée de Lisbonne. (Cliché Giraudon).

Jérôme Bosch

Rien n'est si particulier qu'une composition de Jérôme Bosch ; c'est d'ordinaire, et je songe surtout aux grands tableaux, une agglomération de détails, une sorte de fouillis, d'assemblée grouillante, qui n'a d'unité que par la couleur. — Les œuvres de moindre dimension échappent bien entendu à ce reproche dans la mesure où elles peuvent être considérées comme des détails. — Rappelez-vous le tryptique du Musée de Lisbonne que l'on vit à l'Orangerie l'an dernier; des groupes inégaux peuplent le tableau, mais cet univers limité n'en demeure pas moins inorganisé, car il n'y a pas de liens suffisants entre les diverses scènes représentées. De là le fait, facilement observable, que ce tryptique ne vaut à distance que par la couleur, fait assez rare au XVe siècle pour des tableaux de grande dimension.

Le désir d'intéresser par des voies autres que celles de la peinture a amené le peintre à enfermer dans un espace restreint



Jérôme Bosch. - Le prédicateur (détail). Musée de Lisbonne.

le plus grand nombre possible d'éléments — et l'on pourrait dire, allant plus loin, que les monstres qu'il enfante en se jouant ne sont que l'exagération d'une telle disposition, puisqu'il réunit en un seul être imaginaire les caractères de dix espèces différentes. — Toutes ces actions simultanées, capables de retenir le curieux par leur drôlerie ou leur signification allégorique, tout cela est bien le privilège de Jérôme Bosch, dont Bruegel bientôt va suivre la trace.

Lorsque vous avez goûté la couleur et tenté l'analyse de la composition que nous venons de voir assez faible, vous cherchez à en savoir davantage et c'est là que vous vous sentez le plus proche du maître, puisqu'analysant les détails vous entrez dans son intimité. Ainsi pourrez-vous saisir les allusions qui se cachent sous des dehors burlesques et estimer à son prix son extraordinaire virtuosité. Quant à connaître l'homme pour éclaircir l'œuvre, il y faut bien vite renoncer. Son lieu de naissance est discuté: est-ce Bois-le-Duc ou Aix-la-Chapelle qui l'a vu naître? La date n'est pas moins incertaine bien que l'on admette les environs de 1450. Ce que l'on sait c'est sa présence fréquente à Bois-le-Duc où il mourra en 1516. Issu, est-il besoin de le dire, des plus strictes traditions gothiques, il représente bien cette peinture néerlandaise dont la récente exposition de Rotterdam a permis de vérifier l'unité. Son coloris est d'une intensité remarquable, et parfois une certaine dureté nous rappelle que le Rhin n'est pas loin. Très indépendant, presque jusqu'à la licence, Jérôme Bosch adopte d'instinct mille libertés au gré de son invention et de sa fantaisie. Tant par cet individualisme avoué que par ses préoccupations moralisatrices, il est capable de nous intéresser.

* * *

Ce n'est pas en vain que nous pénétrerons dans cette foule dense, dans cette masse grouillante que le peintre fait naître de son imagination toujours inventive. Détachons un infime détail, un de ces mille riens répandus en se jouant, l'impression d'angoisse peinte sur le visage de cet homme, nouveau Jonas, prisonnier d'un esquif mi-cygne, mi-gondole, et dont les mains seules restées libres ne savent que saisir. Quel étrange morceau et avec quelle aisance l'artiste a su concrétiser cette impuissance tragique!

Ailleurs d'autres visages ne peuvent nous laisser insensibles, tel ce confesseur véhément exhortant un condamné à faire une bonne mort et usant de toutes les ressources d'un verbe inspiré. C'est ici, mieux qu'ailleurs, que peut nous devenir familière la technique du peintre. La mise en place d'abord est faite de quelques traits approximatifs, puis s'il y a lieu modifications, et sur le fond voici les traits définitifs posés d'un coup: l'oreille, la musculature du cou, les traits du visage, les grandes lignes du vêtement naissent successivement, puis, de quelques touches de blanc, distribuées avec une sûreté rarement rencontrée, les volumes prennent vie. Avec un minimum de moyens l'effet est incroyable, c'est la vie même. Ailleurs le procédé change. Le visage blême, coiffé d'un chapeau — l'hom-



Jérôme Bosch. - Le prisonnier (détail). Musée de Lisbonne.



Jérôme Bosch. - L'Enfant Prodigue, détail (Musée Boymans, Rotterdam).

ne au nez pointu — doit s'enlever sur un fond modulé mais ombre; il importe donc de lui laisser son ton blafard sans pour cela renoncer à le modeler. Cette fois c'est par un dessin expressif, visible par transparence sous une couche de blanc, que le peintre obtient l'effet cherché. Un point nous importe: ces figures saisissantes.

* * *

Il y a, certes, davantage dans le succès fait à Jérôme Bosch de son temps; ce quelque chose il le faudrait chercher dans toute une symbolique devenue bien obscure aujourd'hui si l'on ne se réfère aux textes du temps, et c'est assez le cas du tryptique de Lisbonne. Souvent, par contre, le sujet traité en toute simplicité est immédiatement accessible, et c'est le cas pour les scènes tirées des évangiles. Ainsi cet « enfant prodigue », que conserve aujourd'hui le Musée Boymans à Rotterdam, est-il une inoubliable traduction plastique de la parabole. L'expression de ce visage de vagabond marqué par la souffrance et ce regard sur la maison qu'il a quittée jadis ne s'oublient pas plus que le texte même de l'Ecriture.



Jérôme Bosch. - L'homme au nez pointu (détail).
Musée de Lisbonne.

S'il traite les scènes de la Passion, Jérôme Bosch le fait avec une émotion et à la fois un réalisme saisissants si l'on en juge par la chute au cours de la montée au Calvaire. Quelques traits, quelques masses sommairement définies et voici fixé l'acharnement des bourreaux et la résignation de la divine victime opposée à la haine des hommes qui la mènent au supplice.

C'est bien loin, on en conviendra, des moyens d'expression des primitifs, d'un Van der Weyden par exemple et combien, par contre, serions-nous tentés d'évoquer tel artiste du XIXᵉ siècle, un Daumier, par exemple, devant tant d'accent. Ainsi même au XVᵉ siècle les artistes n'étaient pas toujours comme on le croit d'ordinaire des gens sages et raisonnables dans leur manière de peindre, mais toujours ils savaient garder le contact avec la nature et rester accessibles aux foules. N'est-ce pas là une des nécessités constantes de l'art religieux? C'est ce que d'autres mieux que moi vous diront.

Sur une image

Depuis longtemps, des années, la détresse humaine ne t'avait paru, Antoine, plus présente. Les angoisses que tu as connues, ces angoisses profondes, torturantes, cette pitié qui te venait à voir quotidiennement le spectacle de la mort, déjà tu les oubliais, mais voici qu'encore de telles images t'assiègent, tenaillent ta chair qui a connu la peur et te penchent de nouveau sur la déchéance de l'homme, sur sa pauvre carcasse.

Cette détresse s'impose à moi chaque jour davantage, car ma fragilité m'est un objet d'horreur, oui, d'horreur! Je tremble devant ces images que je ne peux écarter, car chaque jour me les ramène. Hier le flot rejetait au rivage des cadavres sans nom, mutilés, sans bras ni jambes, et, depuis des jours et des jours, des hommes s'acharnent sur leur patrie, s'entretuent sur la terre qui les a vu naître; aujourd'hui, des corps s'en vont tournoyant, emportés par les eaux d'un fleuve redevenu soudain la force aveugle qui creusa les vallées immenses. Détresse humaine, comme tu changes peu! Immuable détresse, comme tu t'imposes!

Mais connais-tu, Antoine, ce suprême sanglot, l'expression même de tes angoisses, cette poignante horreur de la condition humaine sans cesse menacée, la grande peur, la peur ancestrale? Reconnais-la dans ce symbole vieux de cinq siècles et ne me cache pas qu'il t'émeut, si tu sens comme moi ce qu'il signifie. Reconnais ce malheureux gisant, ce gibet, ces os, ce membre arraché dont l'odeur est infecte et ce corbeau qui guette sa proie. Le gibet s'est abattu, la corde a cassé, l'homme déjà raide s'est effondré, mais l'angoisse crispe encore son visage, mais la corde dans la mort tient encore au gibet et enserre ce corps, comme si le malheureux n'avait pas obtenu sa libération.

Sous cette forme pitoyable de pantin cassé, croyais-tu voir un criminel ou une victime des hommes? Je le voyais avec toi, mais son malheur est plus grand encore, car cet homme est Judas qui a péché par désespoir.

JACQUES DUPONT.

La plupart des illustrations de cet article sont empruntées à un album Jérôme Bosch, qui vient de paraître aux Editions d'Histoire et d'Art (Plon).



Jérôme Bosch. - Détail du tableau : Jésus conduit au supplice.

Jacques Bouffez

(1890-1937)

Ce fut Bouffez qui me reçut à l'atelier de Bourdelle, où je me présentais avec beaucoup de timidité. Ses lunettes, son complet noir, son linge empesé (on était en 1910) me rassurèrent. Sûrement les nouveaux n'avaient pas de brimades à redouter de gens si sérieux. Il avait vingt ans; je fus bien surpris plus tard de l'apprendre.

Bouffez était le seul Français parmi tant d'Américaines, de Slaves et d'Allemandes, qu'attirait le prestige du maître. Il m'initia à sa doctrine, avec la complaisance que l'on doit à un compatriote rencontré à l'étranger. En de longues conversations dans son atelier de la rue Falguière, il me parlait de l'admiration passionnée de Bourdelle pour les Egyptiens, les Grecs anciens, les tailleurs de pierre romans. Il m'expliquait la technique de Rodin, sans laquelle Bourdelle jugeait alors qu'on ne pouvait faire de sculpture « valable ». Les Romans, Rodin! Deux vérités qui se fuyaient. Le puissant effort de Bourdelle les maintenait assemblées. Il fallait, comme le voulait Rodin, commencer par l'étude inlassable, sur le modèle vivant, le buste surtout, de tous les profils, considérés sous tous les angles; lente analyse qui, seule, justifierait les futures « synthèses », les créations libres, les formes simplifiées sans être vides ou arbitraires, belles, enfin, comme celles des anciens tant aimés.

Ainsi conçue, la sculpture paraissait inaccessible. Bourdelle en était exalté, mais bien peu de ses élèves osaient envisager qu'ils dépasseraient la première étape, l'étude humble du modèle. Résultat paradoxal, ce créateur de figures monumentales forma surtout alors des sculpteurs de bustes.

Le génie méditerranéen de Bourdelle, ce flux et ce reflux qu'était son enseignement, déroutaient parfois Bouffez, franc-comtois qui avait l'esprit précis et méthodique des gens de sa province. Mais d'où lui venait cette sorte de passion froide qui était le trait le plus appuyé de son caractère? Il s'enfonça dans l'étude de ses bustes avec une ténacité, une sombre ardeur d'ascète espagnol. Je vis, des années durant, les mêmes modèles venir rue Falguière. Une de nos camarades posa, je crois bien, trois ans. Bouffez, toujours en noir avec un col empesé, lui offrait chaque jour une rose rouge.

Il acquit une connaissance profonde, exceptionnelle du visage humain, et ses bustes sont parmi les meilleurs de ce temps. On connaît ceux de Maurice Denis et de Vincent d'Indy. Nous avons vu au Salon d'Automne les portraits de Mlle Hébert-Stevens, du peintre Ambroselli, et celui, tout récent, du musicien Jean Duperrier.

En 1914, Bouffez fut réformé par tous les conseils de révision auxquels il se présenta. Enragé de rester civil, il prit



Jacques Bouffez. - Vierge de l'église de Domèvre-sur-Vezouve (Meurthe-et-Moselle).

une capote chez le fripier et suivit un régiment d'infanterie. On arrangea la chose et on l'y garda jusqu'à la fin.

Je le retrouvai « compagnon » aux Ateliers d'Art Sacré que venaient de fonder Maurice Denis et Desvallières. Cette « corporation » d'artistes se proposait de réaliser pour les églises, des peintures, des vitraux, des statues d'une qualité autre que les articles qu'offraient au clergé ses habituels fournisseurs. C'était un groupe extrêmement vivant, animé par le heurt de tendances et de caractères très divers (depuis, des compagnons sont entrés dans les ordres, d'autres aux A.E.A.R. et à la Maison de la Culture), ce qui n'empêchait pas le travail de se faire dans la plus efficace collaboration. Là, Bouffez, guidé par Maurice Denis, put étudier la composition et exécuter des statues. En 1920, déjà, à l'Exposition d'Art Religieux du Pavillon de Marsan, il présentait deux œuvres très bien tenues, une statue en pierre de la Bse Marie de Maillé, et la Vierge de la chapelle qu'exposaient les Ateliers d'Art Sacré.

Puis, Bouffez se maria, eut une fille qu'il adorait, ne s'habilla plus en noir et travailla plus que jamais. Son monument aux « Externes morts à la guerre », à l'Hôtel-Dieu, est d'un sculpteur en possession de sa technique. Ce bas-relief où



J. Bouffez. - La Bienheureuse Jeanne-Marie de Maillé. (Eglise de Châteauneuf-sur-Cher).

se groupent quelques personnages en « gros-plan » montre de quelle expérience de la mise en page, de l'organisation des lignes et des volumes ses recherches récentes avaient enrichi l'observateur de visages qu'il était resté. Ces deux aspects de son art se retrouvent dans le grand médaillon de bronze où il réunit les profils du Père de Foucauld et du Général Laperrive pour leur monument commun.

Curieux de toutes les techniques, notre sculpteur fut attiré par la ciselure, à laquelle le disposaient d'ailleurs sa grande habileté de main et la précision de sa facture. Les épées d'académiciens qu'il exécuuta pour MM. Maurice Denis et Paul Jamot comptent parmi ses plus heureuses réussites.

Des années passèrent ainsi, occupées à des recherches fructueuses et variées. Mais cette diversité même, une exigence pour soi qui touchait au scrupule retardaient l'heure de la notoriété. Elle approchait, pourtant. Ses envois au Salon d'Automne, dont il était sociétaire, des expositions à la Galerie Druet, au Petit-Palais, chez Jeanne Castel, avaient fait connaître Bouffez des amateurs et des critiques. Il avait, pour l'Exposition, un vaste mur à sculpter. L'occasion se présentait de montrer, dans une œuvre importante, la qualité d'un talent qui avait su lentement mûrir. C'est à ce moment que Bouffez est mort, à côté de la maquette qu'il venait de terminer.

Voilà le cercueil dans l'atelier de la rue Falguière. Mme Bourdelle, Maurice Denis sont là, et les camarades, peintres, verriers, sculpteurs, autour de deux femmes qui pleurent. Aux murs, les bustes d'avant guerre, des études, des dessins, toutes ces choses dont nous entendons le langage. Ce sont elles maintenant qui nous diront la pensée de notre ami.

ALBERT DUBOS.

L'autel chrétien

Cet article complète celui que nous avons publié en janvier (pages 18-20) sous le titre : l'autel est une table, et au sujet duquel on trouvera des réflexions au Courrier de ce numéro, p. 93.

Les premiers chrétiens, certes, ne firent pas longtemps usage de leurs tables ordinaires pour célébrer les saints Mystères. Ils utilisèrent dès le début toute surface horizontale leur permettant de déposer, à hauteur d'appui, la matière du sacrifice. Nos autels modernes tiennent à la fois de ces meubles et de la table primitive; et l'Eglise autorise toutes ces formes, à la condition qu'elles soient dignes de l'Action très sainte pour laquelle ils sont construits.

N'est-il pas intéressant de constater que la notion de table, que les païens et les Juifs possédaient déjà, a subsisté jusqu'à nos jours, quelle que soit la forme qu'on ait donné à l'autel chrétien? Nous la retrouvons à tous les âges, aussi bien dans les cippes et dans les tombeaux que dans les autels-confessions et les autels modernes.

Les Cippes

Les Romains marquaient la limite de leurs champs et de leurs frontières par de courtes colonnes, sortes de piliers quadrangulaires sans chapiteau, qu'ils appelaient cippes. Primitivement le mot *cippus* signifiait souche ou tronc d'arbre.

Les premiers chrétiens trouvèrent commode d'utiliser ces blocs de pierre, quelquefois ornés de sculptures et d'inscriptions. Ils n'hésitèrent pas à les sanctifier par une nouvelle attribution, de la même façon qu'ils transformèrent en faveur de la foi nouvelle les fêtes les plus populaires et, dit-on, les plus immorales. C'est certainement très habile de modifier sans détruire et de transformer en un usage saint ce qui est destiné aux fausses divinités.

On aurait donc tort d'exagérer leur répulsion à l'égard de tout ce qui rappelait le paganisme: ils adaptaient leur culte aux édifices et au mobilier qu'ils ne pouvaient faire disparaître sans provoquer la révolte du peuple. Utilisant des matériaux déjà façonnées, ils évitaient toute transition brusque, capable de froisser des convictions très profondes.

Il est vrai que tous les autels en forme de cippe, que nous décrivent les archéologues, ne sont pas toujours d'origine païenne. Dom Leclerc en cite quelques-uns de Syrie et d'Egypte, qui sont franchement chrétiens (1). Mais il n'est pas rare que le monument de pierre ait été utilisé sans aucune modification. Dans la seule Provence, on peut citer les autels

(1) Dict. d'archéologie chrét., t. II, col. 3177-3178.

ou les bénitiers d'Apt, d'Antibes, de Gardanne, d'Orgnon et de Saint-Mitre (2). A Rome, des baignoires et des urnes antiques ont été, elles aussi, métamorphosées en autels: à Sainte-Marie in Cosmedin, à Saint-Nicolas in carcere, à Sainte-Bibiane, à Sainte-Croix de Jérusalem, etc... (3).

Or, tous ces monuments de l'antiquité présentaient une surface plane, bien propre à servir au sacrifice chrétien. Et il ne semble pas utile de chercher ailleurs la raison de leur conservation. Leur partie supérieure formait en quelque sorte une table, il n'en fallait pas davantage pour qu'ils fussent adoptés.

Les Tombeaux

Les catacombes romaines furent, pendant des siècles, les reliquaires qui gardèrent les corps des martyrs. Les chrétiens s'y assemblaient aux anniversaires de leur mort. Est-ce à dire que les divins Mystères y furent célébrés durant l'ère des persécutions? Peut-être se contentaient-ils de prier en silence, ou de chanter des psaumes et des hymnes pour attirer la bénédiction d'en-haut sur leurs défunts et pour glorifier les vaillants qui avaient su offrir leur vie pour le Christ.

(2) Comte de Gérin-Ricard. Autels-cippes chrétiens de Provence. Valence, 1907, p. 18.

(3) Jules Corblet. Histoire du Sacrement de l'Eucharistie, tome 2, p. 60.

M. H. Chéramy affirme que « les réunions liturgiques se tinrent, pendant les trois premiers siècles, dans les maisons privées, le culte ne s'exerçant qu'à titre exceptionnel, au jour anniversaire des martyrs, dans les chapelles funéraires des catacombes » (4). Il dit d'ailleurs: « Les catacombes étaient les cimetières des chrétiens et n'étaient point des lieux de culte, comme on le croit parfois. Les assemblées chrétiennes se tenaient dans les maisons privées. On visitait les cryptes des martyrs et *peut-être* y célébrait-on le saint Sacrifice de la messe, mais les textes des deux premiers siècles ne nous éclairent pas sur ces usages ».

Un autre savant, Dom Pierre de Puniet, croit, au contraire, que la messe fut célébrée de bonne heure sur le tombeau des martyrs romains: « L'usage de célébrer les anniversaires des défunts et des martyrs à l'endroit même de leur sépulture est très antique: on y offrait le saint Sacrifice et ensuite on y partageait les agapes. Les fouilles ont permis de constater que, dans beaucoup de chambres funéraires des catacombes, il existe une tombe principale, creusée dans l'une des parois *à hauteur d'appui* et surmontée d'une voûte en demi-cercle, appelée *arcosolium,* c'est-à-dire tombe *(solium)* en forme d'arche » (5). L'un des plus célèbres de ces *arcosolia* est celui de

(4) Les catacombes romaines. Flammarion, 1932, p. 152.

(5) Le Pontifical romain. Desclée de Brouwer, 1931, tome II, p. 236.



Jacques Droz. - Autel de l'église Sainte Jeanne d'Arc, à Nice.
Les formes en trapèze sont dues à ce que l'architecte a été forcé de respecter de proche en proche jusque dans le détail les directions que lui imposait le parti un peu trop systématique de formes ovoïdes adopté pour la structure de l'église (N.d.l.R.).

la chapelle grecque, au cimetière de Domitille. La table eucharistique est représentée au-dessus même de l'arcade de la tombe principale. C'est une table très allongée, de forme circulaire. Ceci n'infirme en rien la thèse du P. de Puniet, car il ne dit pas que la table, même la table à usage profane, ne fut pas utilisée. Vraisemblablement cette peinture fut la première qui représenta un autel dans les catacombes. Cette figuration, en tout cas, est impressionnante par sa situation même et par son antiquité, puisqu'on la date de la première moitié du 2e siècle.

Quoi qu'il en soit de l'origine exacte des autels-tombeaux, on peut affirmer que « la table-dalle posée sur une tombe est sensiblement de la même époque (que l'autel-table), c'est-à-dire d'une époque voisine de l'origine même de l'ère chrétienne » (6). Ce qu'on ne peut avancer sans témérité, c'est que tous les *arcosolia* aient servi d'autel. Mais, dès lors qu'on admet la célébration de la messe dans ces cimetières souterrains il est tout naturel de voir des autels en ces dalles funéraires *à hauteur d'appui*. Parfois, il est vrai, l'*arcosolium* manquait d'élévation; mais dans ce cas, dit J.-B. de Rossi, on tirait en avant, comme la tablette d'un bureau, le couvercle du sarcophage, muni, sur sa tranche extérieure, de deux anneaux (7). Le corps du martyr restait ainsi à découvert pendant le saint Sacrifice.

Au jour natal *(dies natalis)*, c'est-à-dire au jour anniversaire de la naissance au ciel du défunt, les fidèles se portaient en nombre auprès de son tombeau: le Corps du Christ était consacré sur la pierre qui recouvrait ses précieux restes. Ce couvercle plat n'était-il pas tout désigné pour servir de table d'autel? Il rappelait à la fois la *mensa* de la dernière Cène et la sépulture du Sauveur.

Les Confessions

Lorsque les chrétiens purent construire des églises au grand jour, ils bâtirent d'abord de petits édicules au-dessus des caveaux. Quelquefois ils extrairent même des souterrains les sarcophages vénérés et se servirent de leur dalle supérieure pour la célébration de la messe, comme ils avaient fait dans les profondeurs des catacombes.

Ce besoin d'unir physiquement le Maître et les restes de ses témoins les plus courageux se constate à tous les âges de l'Eglise. Tous les rites chrétiens ont ordonné jusqu'à ce jour de placer, au moins quelques fragments, sinon les corps entiers des martyrs, sous les autels. En Occident, ou bien le tombeau était couvert du meuble sacré, ou bien une table était placée au-dessus de la crypte renfermant les saintes reliques, ou encore un *loculus* ou sépulcre de petites dimensions était pratiqué dans le bloc de pierre *(stipes)* ou le massif de maçonnerie, qui supportait la *mensa*.

Aujourd'hui notre Pontifical romain accepte que ce sépulcre soit une simple cavité pratiquée dans l'épaisseur de la table d'autel, mais suppose explicitement qu'on peut aussi placer les reliques dans la base, puis, pendant la cérémonie même de consécration, recouvrir ce *stipes* de la *mensa*, comme on ferait d'un grand couvercle de pierre. N'est-ce pas encore un véritable sarcophage de dimensions réduites?

Chez les Orientaux les saintes reliques sont aussi demeurées obligatoires, mais elles se fixent sur les bords du linge — disons du corporal — que le célébrant apporte à l'autel avant la messe.

Le nom de *confession* ou de *martyrium* ou de *memoria* fut donné à la tombe et à la crypte au-dessus desquelles on érigeait l'autel. Les basiliques romaines en ont conservé le type pour ainsi dire classique.

On parlait autrefois de ces tombeaux comme s'ils avaient été sous la table même de l'autel; puisque saint Jérôme disait déjà: « L'Evêque de Rome offre le sacrifice sur les ossements de Pierre et de Paul; de leurs tombeaux, il fait les autels du Christ » (8).

D'après Viollet-le-Duc nos autels français furent aussi des *tables posées sur un tombeau ou devant lui*. « Cette idée est dominante, déclare-t-il » et il en fournit des preuves abondantes. « La façon dont sont disposés les corps saints sous l'autel des reliques de l'église de Saint-Denis, derrière les autels de saint Firmin, de la Vierge, de saint Eustache de la même église, de Valcabrère, de la cathédrale d'Amiens même, indique bien nettement que *l'autel n'est pas un tombeau, mais un meuble posé devant ou sur des reliques saintes* » (9).

Ce n'est qu'au XVIe siècle que l'autel cesse d'affecter la forme d'une table ou d'un coffre, pour adopter celle d'un tombeau, d'un sarcophage. On n'établit plus cette distinction entre l'autel et le reliquaire s'élevant derrière lui, qui avait permis aux assistants de voir en même temps les célèbres châsses et la table du sacrifice. « Tout se mêle et devient confus; l'autel, le retable et le reliquaire ne forment qu'un seul édicule, contrairement à cette loi de la primitive Eglise, que rien ne doit être placé directement au-dessus de l'autel, si ce n'est le ciboire... Il est certain qu'au point de vue de l'art, les autels ont perdu cette *simplicité grave* qui est la marque du bon goût, depuis qu'on a surchargé leurs dossiers d'ornements parasites, depuis qu'on a remplacé les suspensions du saint ciboire par des tabernacles qui s'ouvrent au milieu du retable, depuis que les retables eux-mêmes, convertis en gradins, ont été couverts d'une quantité innombrable de flambeaux, de vases de fleurs artificielles; depuis que des tableaux avec encadrements présentent des scènes réelles aux yeux et viennent distraire plutôt qu'édifier les fidèles » (10).

Epoque de décadence: *l'autel fut à la fois une table, un sarcophage et une étagère,* presque toujours une exposition de bronzes dorés, de pots de fleurs et de cierges en tôle ripolinée, posés sur des gradins en échelle du goût le plus détestable. Cette accumulation d'objets à des hauteurs diverses a fini par envahir la table de l'autel au point d'en faire un pauvre accessoire...

ROBERT LESAGE.

(6) Georges Malherbe. Le mobilier liturgique d'une église paroissiale, Office intern. d'édit. Luttre, 1927, p. 8.

(7) De Rossi. Roma sotter., tome I, pp. 169 et 283.

(8) P. L. tome 23, col. 346.

(9) Dictionnaire raisonné d'architecture, tome II, p. 55.

(10) Ibid. p. 50.



F. Dumas. - Porte de l'église de Fontenais, 1935. A gauche et à droite, céramiques de Beretta.

Artistes étrangers

Fernand Dumas

Les travaux, l'action, le nom de Fernand Dumas sont pour tre pays un programme. Et c'est à ce titre que Mgr Besn (1), lors de chaque consécration, témoigne hautement sa atitude à Fernand Dumas pour ce que chaque église apporte à ctif de ce trésor nouveau que les artistes de la terre romande nsacrent depuis vingt ans à Dieu.

Et c'est pour cela aussi que chez certains de nos Conférés allemands le nom de Fernand Dumas est un épouvantail.

Lorsque dans cette Suisse française, héritage des seigneurs ins de Savoie, de Bourgogne, de Gruyère, des princes évêes et des abbayes d'autrefois, nous eûmes la révélation que rt religieux avait trouvé un terrain fertile pour renaître, fut de Romont que surgit, pour nous qui cherchions à renouler tout ce qui convient à embellir le culte chrétien, l'architte qui devait nous permettre de réaliser une partie de nos sirs.

Romont est une sorte de bourg fortifié, d'origine savoyarde, planté comme un poste avancé en pleine Alémahie. Le roi d'Italie est encore comte de Romont. A Romont, les hommes sont frisés, noirs, vifs, gais et violents, buveurs de vin plus que de bière, fantaisistes, hâbleurs et fort attachés à leur religion. Fernand Dumas partage tous ces traits de caractère que l'on retrouve jusque dans son architecture. Il la traite en chrétien fervent, en latin convaincu, avec un goût fantaisiste populaire, parfois un peu outré, que les puritains et les jansénistes ne lui pardonnent pas. Ni non plus tous ceux de ses compatriotes que leur hérédité et leur histoire prédisposent aux architectures mornes et sèches, ceux qui sont attirés par la *Sachlichkeit* de l'Allemagne d'hier, ceux qui ne rêvent que fonctionnel, standard, architecture moyenne, et pour qui tout ce qui se rattache à l'art populaire, aux traditions savoureuses et locales, est condamné sous l'épithète péjorative de *folklore*.

Cela n'a pas empêché l'architecture de Fernand Dumas de prendre conscience dans ces terres valonnées qui s'étendent entre le Jura et les Préalpes et d'y semer à foison toute une série d'églises et de chapelles d'un art à la fois nouveau, gai et familier, parfois pompeux et grandiose, et tout imprégné de dévotion. Art complet où toutes les techniques de la peinture murale, tous les genres de sculpture et d'orfèvrerie, le vitrail, la mosaïque, les tentures brodées, la céramique, la mar-

M. Alexandre Cingria nous envoie cet article que nous som- heureux d'accueillir et qui paraîtra presque en même temps Lausanne dans le numéro d'avril de « Vie ».

) On sait que Mgr Besson, évêque de Fribourg, Lausanne et Genève, est un des prélats d'Europe à qui l'art chrétien d'aujourd'hui doit le plus. (N.D.L.R.)



Fernand Dumas. - Eglise d'Orsonnens (1936).

queterie, le mobilier, le fer forgé sont renouvelés par une pléiade d'artistes venus de tous les coins de la Romandie et même de plus loin, pour collaborer ou travailler sous les ordres un peu rudes et souvent imprécis de cette force instinctive qu'est Fernand Dumas.

Grâce à Dumas, depuis dix ans, presque chaque année, nous assistons à une nouvelle consécration avec toutes les cérémonies mystérieuses que ces fêtes comportent : les exorcismes, les bénédictions, puis les banquets champêtres, les discours officiels, les vins d'honneur. Et cela à travers sept cantons et trois évêchés.

Semsales fut la première de ces églises. Elle date de 1926. Elle est située dans le district de la Veveyse, en pays fribourgeois. Elle a été entièrement décorée dans des harmonies franches et fraîches et dans un goût hardiment monumental par Severini.

La seconde fut Echarlens, au cœur de la belle Gruyère entre Bulle et Fribourg. Elle fut consacrée en 1927. C'est un morceau d'architecture populaire, ingénieux et charmant. A l'intérieur, elle est obscure et chaude. Son plafond à caisson est entièrement peint dans l'esprit des tapis d'Asie. C'est à Echarlens qu'il faut aller voir le grand retable brodé de Marguerite Naville, les sculptures décoratives, si vivantes de François Baud (1) et les premières orfèvreries de Feuillat.

La troisième église de Dumas fut construite en 1928 dans le diocèse alpin de l'Abbé de St-Maurice, entre Chamonix et Martigny, à la frontière française, à Finhaut. Elle est hardie, un peu baroque et peut-être pour cela particulièrement charmante. Sous son plafond à charpente apparente, couvert de cuivre, d'argent et d'or, soutenu par des parois bouton d'or, elle fait penser à l'intérieur d'une châsse où l'inspiration byzantine s'allie à un art populaire à la fois dévot et gai que je sais parfaitement odieux aux esprits rationnels dont je parlais tantôt. Je passe les chapelles et les restaurations d'églises anciennes ou simplement romantiques, Lutry, Rolle, Colombier pour arriver à l'église de St-Pierre à Fribourg, où, sous la poussée des tendances nouvelles, Dumas se mit carrément à chercher les solutions dictées par l'architecture d'aujourd'hui. St-Pierre est une sorte de basilique à plafond de béton plat, creusé de cannelures parallèles, soutenu, au lieu de colonnes, par des piliers rectangulaires. Quoique commencée en 1929 ou 1930 elle demeure encore inachevée, du moins en ce qui concerne la décoration intérieure, ce qui nuit beaucoup à son intimité. On ne peut se faire une idée complète de Severini si l'on n'a

(1) Deux d'entre elles ont été remplacées par le curé actuel sans la permission de l'évêque, par d'affreux bas-reliefs du Tyrol.



Fernand Dumas. - Eglise d'Orsonnens (1936).

pas vu les mosaïques si raffinées qu'il a composées pour les autels latéraux de St-Pierre et la décoration du chœur et de la tribune d'orgue qui est un des plus beaux morceaux de peinture ornementale qu'ait produit notre époque. C'est à Berne, cette capitale des républiques suisses qui fit autrefois partie du royaume de Bourgogne, que Dumas planta sa quatrième église qui est une réplique élégante de St-Pierre de Fribourg. La décoration de Ste-Marie du Breitenrain, à Berne, fut l'occasion pour Feuillat et François Baud d'y affirmer leur beau talent.

La cinquième église fut consacrée en 1933, à Siviriez, tout près de Romont. Elle fut livrée au peintre populaire vaudois Faravel, décorateur d'un goût forain, rare et délicat. Il la para de teintes chantantes et discrètes et de quelques figures d'une grâce funambulesque qui s'accordent parfaitement à l'architecture d'un Dumas revenu à l'inspiration du terroir.

Nous changeons de nouveau complètement d'orientation avec l'église de Fontenais, bâtie en 1935, tout au nord de la Suisse Romande, dans le pays déjà Comtois de Porrentruy. Cette sixième église est faite de pierre dorée du Jura et toute décorée à l'intérieur de céramiques du jeune peintre Vaudois Gaeng, du tessinois Beretta et de figures vernissées de François Baud. Si bien qu'on la croirait venue toute faite du Portugal. Avec la septième, Dumas retourne carrément à l'art local, à ce folklore tant détesté des architectes graves de Zurich ou de Bâle. Sorens est un village à l'orée des forêts dominant du haut d'une terrasse naturelle toute la Gruyère. L'église de Sorens à l'intérieur est entièrement revêtue de bois, avec des chandeliers et un crucifix de bois, un retable et un chemin de croix en marqueterie. La huitième, celle de Ruyère-les-Prés dans la Broye, sert de cadre à un beau retable, un tant soit peu surréaliste de Beretta, peint au-dessus du maître-autel et représentant St Loup.



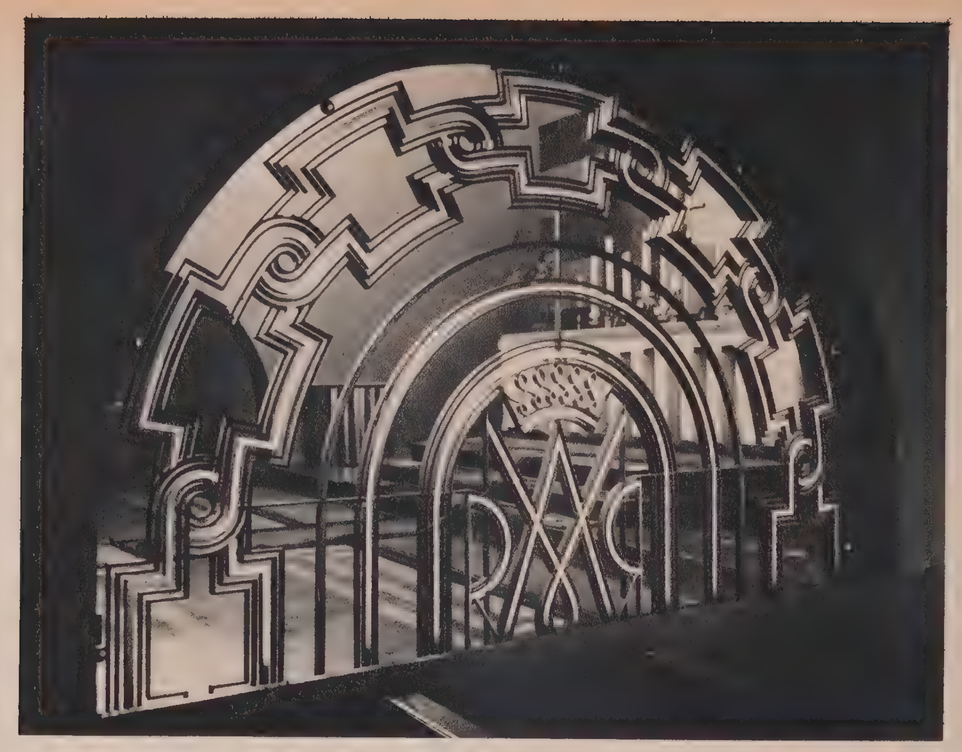
F. Dumas. - Maître-autel d'Echarlens (1926). Retable de Marg. Naville.



F. Dumas. - Eglise Saint-Pierre de Fribourg. Autel latéral et chaire (1931). Mosaïque de Gino Severini.

Je viens de voir à Orsonnens dans la Glâne la neuvième église que construisit Dumas. Elle a été consacrée en octobre 1936. Elle est située au milieu d'un beau village où ses murs tout frais crépis s'accordent parfaitement avec le bois brun des vieilles maisons. Au-dessus des nefs latérales, réduites à la plus simple expression, une grande voûte en cintre, toute bosselée de hauts-reliefs en stucs incrustés dans des caissons ajourés lui prête un caractère inattendu et très nouveau sentant un peu les nouvelles tendances de l'architecture italienne.

Voilà donc en dix ans neuf églises et combien de chapelles, sans compter les restaurations d'églises entières, de chœurs ou d'autels dont certains servirent de prétexte à la composition de fresques aussi magistrales que celle de Severini



F. Dumas. - Eglise d'Orsonnens. Grille intérieure (1936).

à N.-D. du Valentin, à Lausanne, et combien de retables, de vitraux, de sculptures ou d'orfèvreries.

Et voilà cet architecte qui a couvert le pays romand de constructions où dans chacune un ou plusieurs artistes eurent l'occasion de s'exprimer, qui a créé de ces ensembles qu'ailleurs on ne voit guère que dans les expositions temporaires, qui, en pleine crise, a fait travailler les artistes, alors que ni la Confédération, ni les Etats romands n'étaient arrivés à éviter le chômage, voilà cet architecte qui est ignoré des pouvoirs officiels, et cela parce que son art parfois un peu confus se laissa tenter par un besoin instinctif de suivre la veine pittoresque qui caractérise la civilisation native des vraies terres suisses.

Mais, pittoresque, la Suisse l'est au premier chef dans la forme de son gouvernement, dans ses mœurs, sa nature et même sa religion, lorsqu'elle est demeurée conforme à l'esprit qui a présidé à la création de cet ensemble d'étranges petites républiques. Leurs armoiries sont pittoresques, leurs vieilles villes aussi. Leurs costumes, leurs processions, à pied, à cheval ou en bateau, l'art baroque local qui, du Piémont, de la Vénétie ou du Tyrol a fleuri étonnament dans tous les cantons montagneux, les ex-voto, les plats régionaux, l'architecture de bois, l'esprit des milices, les noms des vieilles familles patriciennes; ce qui fait le charme particulier des cantons suisses n'a rien de commun avec le rationnel, le fonctionnel, le standard et avec cet esprit démocratique sur lequel est fondé, selon le dire des ignorants, la Confédération helvétique.

Et l'art que résume ce pittoresque chatoyant, ce n'est ni celui des montres neuchâteloises, ni celui des broderies de Saint-Gall, ni celui des architectes fonctionnels de Zurich et de Bâle, mais celui qui a présidé à ce que l'âme populaire suisse a donné de plus charmant: les meubles peints de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle. Chaque armoire de cette époque est un petit poème: les unes font penser à des vergers en mai, d'autres à des jardins paysans en juillet, d'autres, comme les forêts d'automne, à de très beaux tapis très anciens. C'est cet art vraiment local qu'on retrouve dans ce qui reste de polychromé sur les frontons des portes de granges dans la Glâne et sur les murs de certains chalets valaisans ou encore dans la décoration des anciennes chambres peintes de Gruyère ou de Fribourg que Dumas tend à faire renaître.

Régionaliser l'art, si l'on me permet ce néologisme, n'est-il pas plus humain et surtout plus moderne que de chercher à le standardiser selon un mode uniforme et scolaire qui sent les théories les plus moisies d'un XIXe siècle bien enterré? C'est pourquoi, comme président du groupe de St Luc, je suis heureux de pouvoir témoigner au nom des artistes fribourgeois, vaudois, genevois et tessinois qu'il a fait travailler, la reconnaissance que nous lui devons. Et c'est pourquoi aussi, ses amis regrettent toujours qu'à Paris en 37, les tendances que Dumas représente en terre romande n'aient pas été exprimées par lui dans une chapelle et non comme il est à prévoir par un pavillon de style international et d'un goût moyen.

Mais après tout, ce pavillon n'est qu'un décor de théâtre dont le souvenir sera bientôt oublié; tandis que l'œuvre de Dumas demeurera, imprégnant tout le pays romand d'un style indélébile que ni les martellements des bombes, ni le feu, ni le temps, ni le sarcasme des critiques d'art alémanes ne pourra jamais effacer.

ALEXANDRE CINGRIA.



Grünewald. - Saint Antoine visitant l'ermite saint Paul
(Détail extrait comme le suivant de l'album de M. Zervos).

CHRONIQUES

A propos d'une notice sur Grünewald

Les *Cahiers d'Aujourd'hui* viennent de publier un album in-folio d'admirables photographies (1), détails du polyptique du musée de Colmar. Ces images sont présentées par M. Christian Zervos, en une préface où abondent les notations intéressantes. Comme il est juste et suggestif, par exemple, d'écrire de la Sainte Vierge et de la Madeleine: « Il ne nous serait resté de ces deux femmes que leurs mains jointes, que nous aurions deviné le genre de leur douleur »! Mais les jugements déconcertants ne sont pas moins nombreux et nous voudrions en relever trois ou quatre, parce qu'ils font réfléchir sur les conditions défavorables à l'épanouissement d'un art chrétien que crée un tel état d'esprit.

(1) **Matthias Grünewald ; le retable d'Isenheim,** Editions des « Cahiers d'Art », 14, rue du Dragon, 6ᵉ, in-f°, VIII p., 32 pl., 45 fr.

M. Zervos écrit: « *Bien que* Grürewald n'eût à peindre pour ce retable que des sujets religieux, il sut les imprégner d'une vie débordante... ». Nous mettrions, pour être fidèles à l'esprit des grandes époques chrétiennes: « *Puisqu'il* avait à peindre... ». Partout surgissent ainsi des problèmes, des oppositions arbitraires, que l'on veut voir où la nature des choses offre des convenances. (M. Zervos ne met que trop justement au nombre des caractères de notre temps une « qualité très rare de l'orgueil », le « développement des scrupules », la vigueur des refus). On veut faire échapper Grünewald, cette « personnalité démesurée », à toute classification. Et il est bien vrai que l'expliquer par les influences dont elle s'est nourrie comme par des composantes qui prétendraient en rendre compte, est une illusion; mais cela ne la fait nullement « échapper aux classifications ». Je dirais volontiers: au contraire. Les grands artistes, ce devrait être un truisme, appartien-

nent d'autant plus intensément à leur époque qu'ils la dépassent davantage dans sa ligne. Etre contenus dans les cadres du milieu, du temps, et les transcender, n'est pas contradictoire pour eux, car cela n'a pas lieu sous le même rapport. Il nous paraît inadmissible de soutenir ce paradoxe : « Grünewald n'est pas d'une nationalité » — cet Allemand, si allemand ! — « pas plus que d'une école ». Nous y insistons, parce que nous pensons que les valeurs spirituelles sont compromises dans les arts, lorsque, croyant les exalter, on les désincarne. Il faut en prendre bonnement les conditions comme elles sont.

Il n'est pas, en ces questions, de plus funeste surenchère que l'ésotérisme, la prétention de faire dire aux arts plastiques ce qu'ils ne disent pas, ce qui n'existe même pas : on se paye de mots lorsqu'on parle d'une « divination des signes invisibles », d'une « transsubstantiation du rêve », quand on prétend que le dessin a un « pouvoir presque surnaturel ». Des expressions aussi excessives dispensent le regard de l'esprit d'« accommoder » pour les objets qui sont à sa portée et le séduisent par des équivoques. Ces exagérations vont de pair avec le goût de la magie, du magnétisme. Décrivant le panneau de l'Annonciation, M. Zervos déclare que l'ange exécute une passe magnétique et que la Vierge est dans le sommeil de l'hypnose, change de personnalité. Il s'arrête à réfuter la rêverie absurde selon laquelle Grünewald aurait peint dans l'extase. Combien plus fécondes sont les notations objectives et psychologiques, par exemple cette remarque : que le calme de Grünewald dans la *Rencontre de saint Antoine et de saint Paul ermite* est tout à fait d'accord avec la véhémence tragique de la *Crucifixion*. Voilà ce qui nous semblerait à analyser de près, puis, par ces analyses, on préciserait un peu la qualité de l'amour et de la prière dont ces œuvres paraissent chargées et qu'en tous cas elles suggèrent au cœur chrétien. Mais la prière et l'amour de Dieu ne sont pas de ces réactions que les grandes œuvres chrétiennes du passé provoquent aujourd'hui. Je crois cependant que ces œuvres ont été peintes pour cela. Ne nous y trompons pas : l'art chrétien est aussi dangereusement corrompu par des subtilités spiritualistes sans humble amour que par les lourdeurs matérialistes.

M. Zervos a certainement attiré l'attention sur un aspect réel de Grünewald qui avait été négligé, une sorte de sublimation de la complaisance en « des cauchemars et des rêves exquis ». Ce n'est qu'un de ses aspects, un peu trouble et pervers, aspect secondaire chez lui. Je comprends qu'il intéresse à l'excès. Dans cette ligne est, au fond, le problème le plus passionnant de la création artistique. Bremond l'a bien vu en manifestant que la différence entre la prière et la poésie est que la poésie est une prière qui s'arrête de s'épancher et qui se regarde, pour se fixer dans une œuvre. Gide exagère, mais dans quelle direction juste, en prétendant que l'art est nécessairement satanique. Quel orgueil opère souvent dans le refus de la facilité, dans la combinaison des sortilèges, dans la tentative d'élan vers le suprême de soi-même ! Voilà ce que les artistes d'aujourd'hui, quand ils ne sont pas vulgaires, savent trop, et M. Zervos a raison d'en déceler chez Grünewald la pointe. Mais je dirais au contraire que la leçon actuelle de Grünewald est de nous inviter à briser ces complaisances, à passer outre. Son cœur s'ouvre plus généreusement que son esprit ne s'aiguise, et c'est pourquoi il n'a pas seulement le subtil, le rare et le singulier, il a la profondeur, l'harmonie, la paix, l'équilibre et l'abondance.

Fr. PIE-RAYMOND RÉGAMEY, O. P.



Grünewald. - Détail de la Crucifixion de Colmar.



Mme Peugniez et Hébert-Stevens. - Vitrail de Plessis-Rozainvillers (Somme). Les gens du pays l'ont appelé : « Notre-Dame des Enfants sages ». (cf. le dos de la couverture).

Verriers

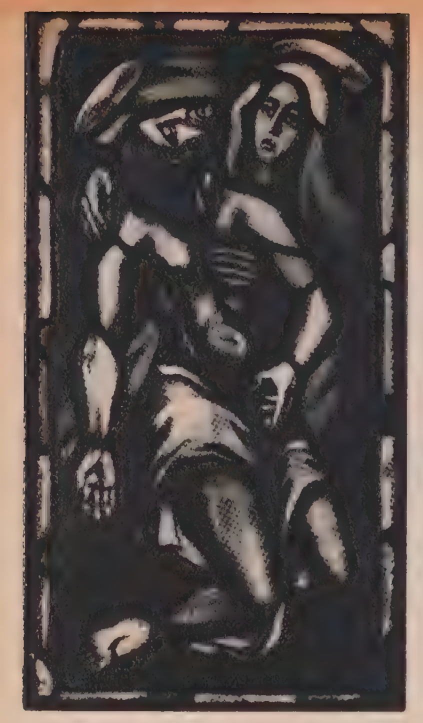
En Suisse Romande

Un brillant mouvement de renaissance s'indiquait en Suisse romande, dans le vitrail comme ailleurs, dès 1900. Deux Anglais, Holiday et Heaton, préraphaélites évidemment, avaient habité vingt ans le canton de Neufchâtel ; ils avaient eu du goût, ouvert des ateliers, composé des vitraux, entraîné quelques artistes. Le grand peintre Paul Robert, le jeune Henri Demôle, émailleur de renom, verriers de talent à l'occasion, furent du nombre.

L'excellent artiste polonais Mehoffer, vers cette date, commença la pose, qui devait s'étendre sur plus de quinze années, des célèbres vitraux de la collégiale Saint-Nicolas à Fribourg. On aurait dit que leurs harmonies douces et profondes étaient faites pour orner l'église dont on vient écouter de loin les belles orgues et pour en compléter les concerts. Une architecture de grande tradition, quelque trace de l'esprit byzantin, longtemps vivace en Pologne, soutiennent invisiblement ces compositions très claires, très lisibles et très vastes, dont plusieurs, enjambant un piédroit, couvrent d'une seule image deux fenêtres voisines. L'ampleur magnifique des plans colorés dont il usait, n'empêchait point Mehoffer de graduer des tons précieux avec une souplesse presque infinie. Il a pu, selon le goût de l'époque symboliste, aimer trop l'abondance et les entrelacs précieux de l'ornement. Mais quand, auprès des somptueuses et légendaires figures des rois Mages, orientales apparitions, il évoquait encore la Communion, le rayonnement de l'ostensoir sur l'autel, alors, l'immense et palpitant halo faisait monter la poésie de l'imagination jusqu'à la plus pure impression spirituelle.

Grand exemple et grand effet d'émulation, sans doute, quand on ne peut désigner à Mehoffer, qui travaillait au loin, de disciple proprement dit.

Alexandre Cingria, Genevoix qui porte de par les origines lointaines de sa famille un nom dalmate, avait du moins vu l'œuvre de Mehoffer, l'avait mesurée, lorsqu'en 1913 il débuta. Il plaçait alors au chœur de Notre-Dame, à Genève, une *Immaculée-Conception* d'une composition originale, somptueuse en coloris, rare par l'idée, fidèle en théologie. Ce fut le premier d'une série de sept vitraux consacrés à la gloire de Notre-Dame, où l'on compte encore une *Prophétie de David*, une *Prophétie d'Isaïe*, au centre une *Eglise aux pieds du Seigneur*, puis un *Salomon et la Sulamite*, un *Auguste et la Sibylle*, enfin un admirable *Calvaire* (1918). Le déambulatoire de Notre-Dame avait reçu du même artiste dans l'intervalle une *Vie des saints Pierre et Paul*, le transept une *Communion de saint Louis de Gonzague*, qui porte à neuf pièces ce premier et précieux noyau de l'œuvre de Cingria, laquelle compte aujourd'hui plusieurs centaines de vitraux dans tous les cantons de la Suisse romande et jusqu'au Jura bernois. Et, si la *Communion de saint Louis* reste dédiée à M. l'abbé Dusseiller, alors curé de Notre-Dame, aujourd'hui professeur à Fribourg, c'est que ce prêtre exceptionnellement pieux, artiste et courageux, défendit l'œuvre du jeune verrier avec une persévérance



Paul Monnier. - Descente de Croix.

triomphale, bienfait qui s'affirma en peu de temps inappréciable. Presque tous acceptent, le grand nombre admire sans réserve cet ensemble, aujourd'hui, de sorte qu'il n'y a pas lieu d'appuyer sur un moment de lutte nécessaire, point isolé, certes, mais décisif en son principe.

Marcel Poncet, à vingt et un ans, débutait à son tour en 1915, lorsqu'il plaçait aux bas-côtés de la célèbre église Saint-Paul, bâtie par Adolphe Guyonnet (la première de nos « églises nouvelles »), les trois vitraux de la *Vie de la Vierge*, de *Saint François d'Assise* et de *Sainte Cécile*. C'était une manière de poésie juvénile, des figures de grâce et d'élégie pieuse, des attitudes que le paraphe symboliste soutenait parfois, des harmonies en peu de tons. Mais Poncet, homme de goût et de métier, dirigeait un atelier de vitrail, il avait le sens du plan coloré, il fortifia ses tons. On le vit l'emporter bientôt dans un concours à Lausanne et placer sur un porche gothique une grande fenêtre des *Quatre évangélistes:* composition brunissante à l'ancienne, sorte d'oriental jardin où l'ombre noire, attentive, souligne comme en certains tableaux vénitiens des figures inégalement visibles, des pourpoints de beau rouge, des visages contrastés; auprès, un *Calvaire*, très haut situé, présentait des figures plus claires, des vêtements aux contours arrondis, enlevés d'un souffle, harmonisés de turquoise et d'orange. La largeur des plans, le bonheur des tons, l'architecture de l'ensemble devaient s'affirmer dans les conditions qui s'offraient à Lausanne, où la pierre sévèrement s'annexe l'ouvrage de verre, et Poncet possédait tout cela. Dans la suite, à la Prévôté du Grand Saint-Bernard, mais surtout à la tribune de Saint-Paul et aux églises de Veyrier (Genève) et de Bottens (Vaud), on l'a vu donner à la figure une saveur telle, qu'elle caractérise et domine sa nouvelle manière. En camaïeu sépia, relevé de clairs, touché d'un peu de couleur sombre, il les traitait en statues, le visage tourmenté, la silhouette originalement dégagée avec une liberté toute néo-romane. Il atteint la plénitude du bas-relief, la saveur du vieil ivoire bruni par le temps, lorsqu'il encadre ses personnages de colonnes torses rubannées de couleur, d'arches polylobées serties de cabochons d'améthyste; ou, plus hardiment encore, lorsqu'il les ceint de larges nimbes de vert, de rouge ou de bleu.

Je me bornerai à rappeler, dans ces lignes que je consacre à nos artistes suisses, la révélation qui nous fut apportée dans les mêmes années 1916-18 par les deux séries de figures de saints que Maurice Denis composa, en vingt fenêtres, pour les églises de Saint-Paul et de Notre-Dame à Genève. Le sens de la grande décoration, avec une finesse morale toute particulière, pénétrait ces apparitions chrétiennes, étendues sur les siècles de l'histoire de l'Eglise, tantôt graves comme la bure et la robe monacales, tantôt animées par le geste de la prédication ou de l'exorcisme, tantôt amènes, élégantes et parées. Double frise d'épopée! Une modestie extrême, dont j'invoquerai le bénéfice pour les nôtres, a fait écrire au grand décorateur: « C'est à Genève que j'ai appris *ce que doit être* un vitrail, j'entends un vitrail moderne et en même temps conforme à la tradition des maîtres verriers d'autrefois. C'est à Genève, dans l'atelier de Marcel Poncet, que j'ai appris *comment* on fait un vitrail. En Suisse, depuis 1916, je découvris successivement les vitraux de Mehoffer à Fribourg, d'Alexandre Cingria à Notre-Dame, de Marcel Poncet, dont je pus voir de près les expériences et le savant métier » (Courrier de Genève, 7. X. 23).

L'entrelacement des populations catholique et protestante, dans notre pays, produit la collaboration interconfessionnelle, par un effet de nature et d'humanité. Fils adoptif du Valais où il habite, le Neuchâtelois Edmond Bille débutait à son tour en 1923, lorsqu'il orna de vitraux l'église de Sierre. Lui aussi inventait, comme Maurice Denis, de hautes figures de couleur, inspirées de l'enluminure, les alternant de compositions plus nombreuses ou plus vastes. On l'a vu, composant la décoration entière des églises de Chamoson et de Fully (Valais), situer parfaitement le vitrail dans l'architecture. Il s'est joint à d'autres verriers dans beaucoup d'églises. Entre 1925 et 35, il a composé pour la cathédrale de Lausanne quatre *Cavaliers de l'Apocalypse* en mouvement, colorés, de grande allure et, au déambulatoire, une admirable série de la *Passion*, encadrée de quelques scènes de la Genèse *(Caïn et Abel)* et des Prophètes *(L'homme de douleur)*. C'est un tempérament coloriste, un peu physique, et une grande imagination dramatique. Tantôt il entoure ses verres d'un certain *sfumato*, tantôt il en fait valoir le ton pur et positif. Il aime à rencontrer l'imagination populaire, lorsqu'il raconte en miniatures de couleur les scènes de la Légende dorée, plaçant en chef de sa fenêtre la figure du saint, céleste et glorifiée. Tendre ou somptueux, par occasion, il pose ici un fond charmant de paysage, là une noble architecture. Il enlève un cheval au galop, sculpte des corps, des gestes tourmentés, selon cette manière que le Valais partage avec l'Espagne, dans leur précision anatomique. Il saisit, lorsqu'il développe à travers un vitrail de trois mètres et plus la spirale immense d'un pesant nuage, lorsqu'il encadre un Calvaire d'un ciel d'orage, d'un halo livide, du zigzag d'un éclair.



Alexandre Cingria. - Le Christ-Roi.

A cette même cathédrale, qui possède comme Notre-Dame de Paris une grande rose du treizième siècle, aux côtés de Marcel Poncet et d'Alexandre Cingria, catholiques, les peintres et verriers protestants Louis Rivier et Charles Clément viennent de monter, en près de cinquante fenêtres, blanches depuis la Réforme, autant de grands vitraux, vaste ensemble.

Il faudrait connaître encore l'œuvre abondante de J.-E. de Castella à Semsales, à Notre-Dame de Bourguillon, à Sommentier (Fribourg) ; celle, plus tendre, d'E. Dunant, élève de Cingria, à Sainte-Croix (Genève), et Finhaut (Valais), et, parmi les jeunes, Gaston Thévoz, imaginatif, archaïquement savoureux.

Albert Gaeng, un jeune Lausannois, se révéla en 1933, lorsqu'il composa, au chœur, deux grands vitraux, à la nef, une trentaine de fenêtres à symboles, en cette petite église de Lourtier (Valais), que l'architecte Sartoris trouva commode de bâtir en deux parallélogrammes parfaitement rectilignes, pour une commune montagnarde qui ne disposait que de vingt-mille francs. Gaeng rétablit parfaitement, dans ses vitraux, les droits de la poésie, qu'on avait dû réduire sans prétendre les combattre. La nouveauté chez lui, c'est une manière savoureuse de combiner la raideur primitive et la vie des figures *(Saint Georges au dragon, Martyre de saint Jean)*; d'autre part, la grandeur sévère des visages; enfin, l'atmosphère imaginative dont il baigne ses compositions, par le moyen d'une couleur sobre et belle, des anecdotes saintes, évocatrices, des flammes, des rayons, des monstres, des feuillages, des figures d'anges mystiquement suspendues.

Presque à son coup d'essai, Paul Monnier, Valaisan, réalisa d'une fois douze grands vitraux, en 1934, hauts de quatre mètres, à l'église de Tourtemagne. Son art s'impose par la beauté des figures, dessinées et tranquilles; par le soin donné jusqu'au détail à l'atmosphère de la fenêtre; par une couleur multiple, soutenue jusque dans les clairs, délicate et de belle tenue; enfin, élément nécessaire, indéfinissable, par un sens décoratif qui, tantôt invente des ornements rares, tantôt dispose, unifie, harmonise toutes choses en vue d'un plaisir animé et d'un effet d'ensemble. L'artiste dépense une attention



Marcel Poncet. - Annonciation. Chez M. M. Denis, à St-Germain.

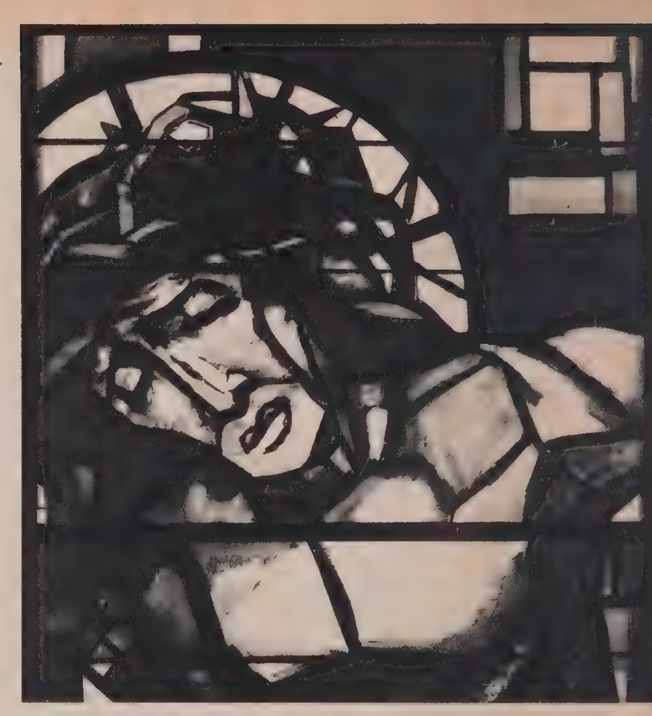
louable à soutenir ses fonds autour de la figure centrale, de carrés, de rectangles, de trapèzes innombrables; en bas, de longues obliques, où l'on distingue du bleu d'azur ou du bleu de glacier, des verts d'eau, des verts empire et des verts feuillage, des roses, des lilas et des mauves, des jaunes d'or, des outremers et des rouges. Ces marqueteries de couleur, prudemment variées dans leur dominante, enveloppent d'admirables statures, parmi lesquelles je citerai, mitré, glorieux d'or et d'ampleur, *Saint Théodule,* un diable couleur de braise à ses pieds, dans le miracle de la cloche.

Il est audacieux d'entreprendre l'histoire du temps présent. Mais enfin, comment oublier que, dès l'an 1904, *La Voie Latine,* une revue qui paraissait petite, groupait autour de leur vingt-cinquième année Alexandre et Charles-Albert Cingria, Adrien Bovy, Gonzague de Reynold et C.-F. Ramuz? Qu'Alexandre Cingria poursuivit bientôt l'exposé de sa pensée d'artiste dans les *Entretiens de la Villa du Rouet* (1908) et dans cette *Décadence de l'Art Sacré* (1917) que Paul Claudel a préfacée? C'est lui l'orientateur, qui a groupé, entraîné inlassablement contemporains et plus jeunes avec une générosité remarquable, qui a fondé la *Société Saint-Luc.* Ses conceptions et sa couleur ont déroulé ensemble, depuis trente ans, des chromatiques d'incroyable étendue. Un mystère habite chacun de ses ouvrages; un rayonnement de poésie les entoure. J'admire au-dessus de tout le talent imaginatif qu'il a d'évoquer rares présences, fruits, fleurs et bêtes, rayons surnaturels, mondes chevelus au firmament qui roulent, louanges, adorations, miracles et prophéties, dans l'accent transfiguré de la nature et de la foi ensemble.

J.-B. BOUVIER.



Hébert-Stevens. - La Vierge au pied de la croix. Carton pour un vitrail de Roye.



Hébert-Stevens. - Vitrail, Eglise de Roye (1934).

Hébert-Stevens

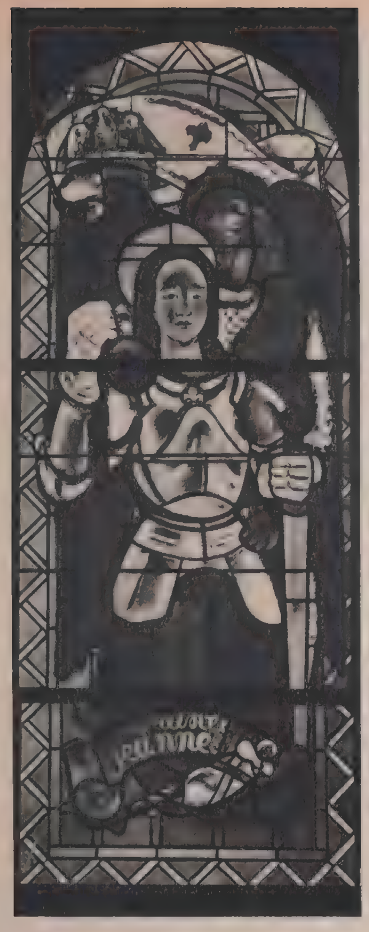
Je ne connais rien de plus touchant que les vitraux d'Hébert-Stevens. Pourrait-il en être autrement? Colorations, lignes, composition, physionomies ne sont, pour lui, que prétextes, que moyen d'épancher sa foi. Quelle variété dans ses productions, quelle imagination plastique!

Comme il sait heureusement faire voisiner l'autorité de telle grande figure, pleine de style, avec la physionomie gamine, le sourire vivant, les vêtements sans archéologie de tel comparse d'une scène de l'Evangile, de tel enfant de légende sacrée. Avec notre ami, le naturalisme est toujours avenant et le drame... apaisant! Quel miracle!.. C'est que les vitraux de Stevens n'expriment pas que la foi d'Hébert; ils rayonnent aussi du sourire de Madame Peugniez, de la vaillance de sa fille, ses collaboratrices; n'est-ce pas enfin que c'est dans une douce et pénétrante atmosphère de bonté que vit, respire et crée cette famille chrétienne.

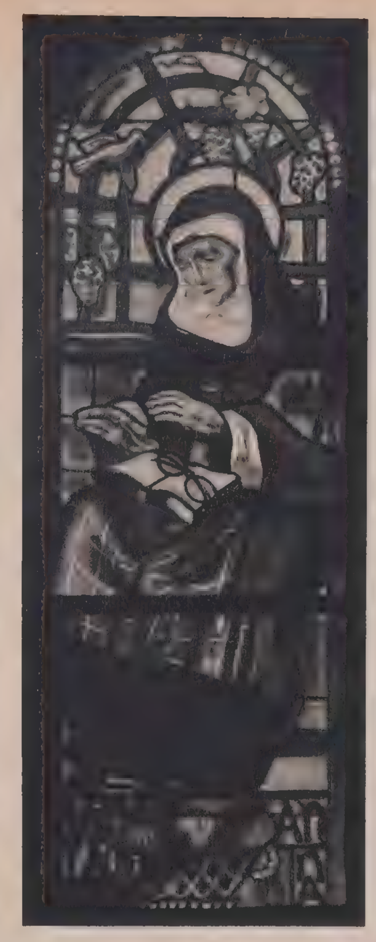
S'il m'était laissé quelque incertitude sur la qualité des travaux de Stevens, elle serait tombée devant le flamboiement de ce Saint Martin qu'il nous présentait ces jours-ci à Notre-Dame aux fenêtres de la nef dont les verres poussiéreux vont bientot disparaître.

Passant par dessus les pauvres tableaux peints sur verre, du chœur, le vitrail de notre ami rejoint sans heurt, sans concessions les admirables rosaces du transept. L'audace, la nouveauté de ses tons s'apparentent sans aucune imitation à l'œuvre de nos aînés. Le métier n'est pas le même, mais la technique est aussi sûre, elle est née des besoins de la foi.

G. DESVALLIÈRES
de l'Institut.



André Rinuy.
Ste Jeanne d'Arc
et Saint Michel.
Eglise de Bontheville
(Meuse).



Mme Peugniez et
Hébert-Stevens.
Sainte Anne.
Eglise de Vouël
(Aisne).

Barillet à Luxembourg

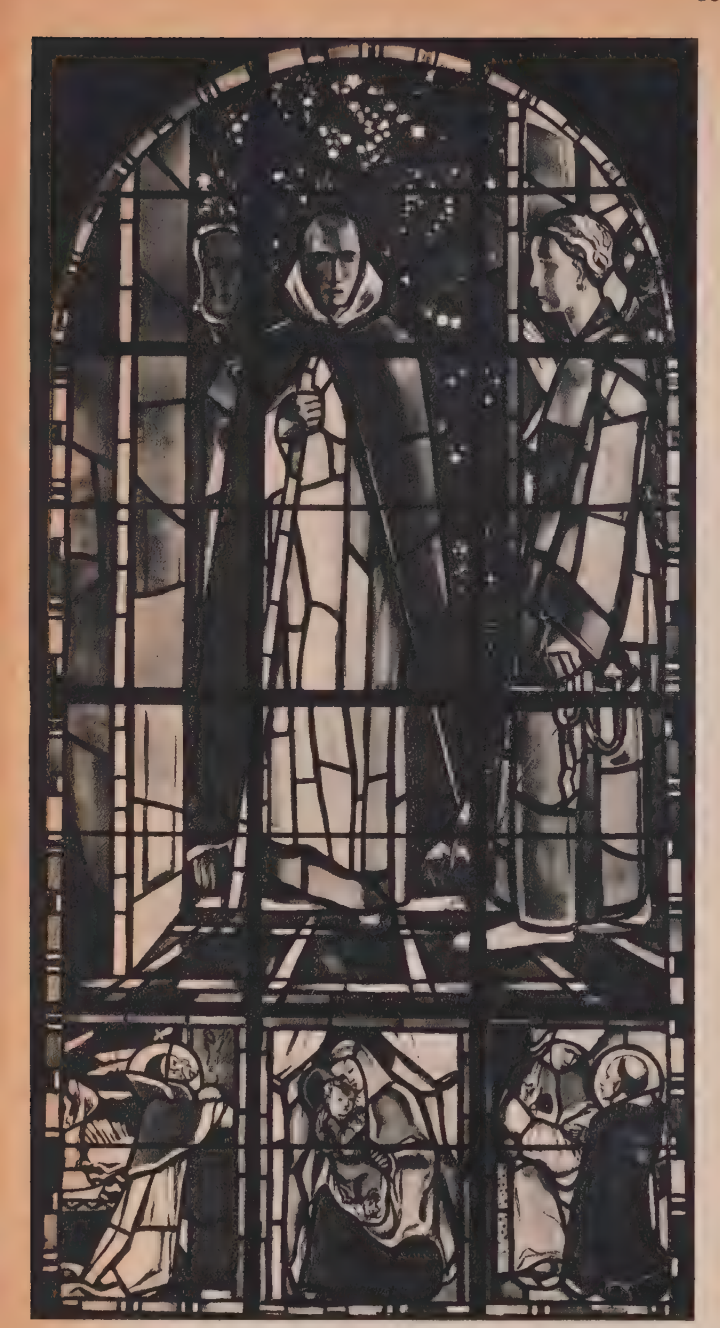
Un important travail d'architecture religieuse s'exécute en ce moment dans la capitale du Grand-Duché de Luxembourg. L'ancienne cathédrale dont les Jésuites n'avaient construit que la nef, était insuffisante. Elle n'est d'ailleurs pas dépourvue de caractère. Mais on construit un chœur, un transept, une abside. L'architecte est M. Hubert Schumacher, élève D.P.L.G. de notre école des Beaux-Arts. Et quelques-uns de nos artistes ont déjà été appelés à collaborer.

Pour les vitraux, ont concouru des Allemands et des Français. Malgré l'intérêt certain que présentaient les maquettes des artistes allemands, le projet de M. Barillet et de ses collaborateurs MM. Hanssen et Le Chevallier l'a emporté. Nous avons vu dans leurs ateliers les cartons des vitraux qui décoreront l'abside du monument, soit neuf baies mesurant chacune 11 mètres sur 1 m. 80.

Le programme de figuration a pour base la glorification



Barillet. - Vitraux de la cathédrale de Luxembourg.



Le P. Couturier et Hébert-Stevens. - Vitrail pour le couvent de Sainte-Sabine, à Rome. - Un ange ouvre la porte de Ste Sabine à Saint Dominique rentrant dans la nuit. - Prédelle : St Pie V en prière pendant la bataille de Lépante. St Dominique recevant les constitutions de son Ordre.

de la Vierge, patronne de la cathédrale. Il a été étudié par M. le chanoine Lourmel, professeur au grand séminaire. Les trois baies centrales sont attribuées aux mystères du Rosaire et les baies latérales illustrent les vocables des litanies : Regina Patriarcharum, Prophetarum, Apostolorum, Virginum, Martyrum, Confessorum. Les saints originaires du Grand-Duché ou qui y sont spécialement vénérés trouvent aisément place dans cette figuration.

Et maintenant, à partir de ce thème, il faut composer le poème des couleurs. Il est bien évident que sur le détail de tant de petites scènes (les images sont en effet disposées comme on faisait au XIII[e] siècle, à la belle époque) il serait assez vain de vouloir fixer l'attention du visiteur, surtout si l'on songe que celui-ci est à peu près, quand il entre dans l'église, à quatre-vingts mètres du vitrail. Le choix et l'équilibre des valeurs colorées vraiment seuls comptent et c'est le triomphe véritable du verrier.

A quoi bon alors, pourrait-on dire, une figuration ? Pourquoi pas seulement des lignes, des volumes ? La chose peut être discutée. Toutefois en dehors de l'hommage plus précis qui est rendu à la Vierge par la représentation de ses mystères, il est utile au fidèle, même s'il n'en lit pas le détail, de savoir que ces couleurs sont au service d'images qu'il aime. Certaines figures, certaines attitudes viennent d'ailleurs jusqu'à lui, et c'est aussi l'art du verrier que la simplification de son dessin assure la plus grande lisibilité. Pour lui-même enfin, il n'est pas mauvais que son inspiration soit guidée par un thème idéologique. Simple canevas ? Peut-être, mais dont la fermeté permet précisément l'aisance du poème.

J. PICHARD.

Le Père M.-A. Couturier

Le vitrail que Mademoiselle Huré vient d'exécuter d'après le carton du Père Couturier pour la chapelle des Dominicains du boulevard de Latour-Maubourg est une des plus belles réussites de ces deux artistes.

Le carton, d'un style grave et ferme dans sa grandeur religieuse, a été traduit avec une fougue et une maîtrise de facture qui ajoutent encore à son intensité dramatique.

C'est que Marguerite Huré a un tempérament de peintre ; secondée ici par Marguerite Vincent, elle manie la grisaille, le jaune à l'argent ou l'acide (lavant la couleur par endroits pour obtenir des intensités différentes dans un même morceau de verre) avec une autorité et une liberté étonnantes que l'on ne voit guère que chez Cingria.

L'armature du plomb, chez elle, ne suit pas toujours le dessin du carton : elle se refuse à refroidir la forme dans un cadre rigide, mais la laisse glisser et vivre entre la résille implacable.

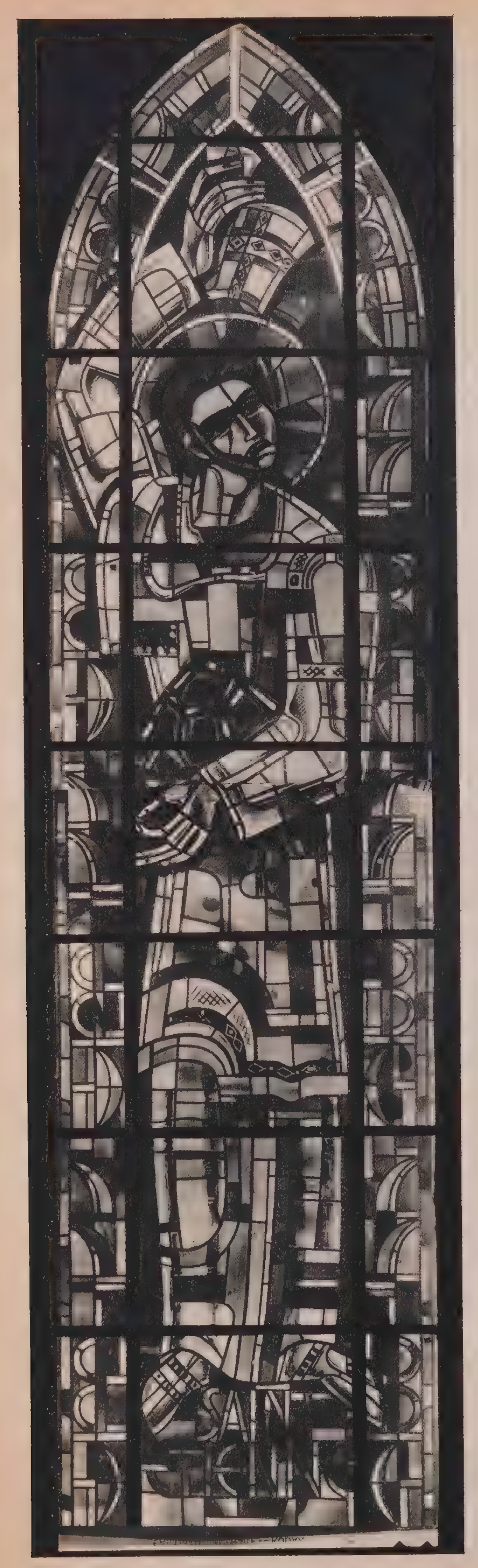
Que ceux qui peuvent le faire aillent 29 boulevard de Latour-Maubourg. S'ils sont sensibles à l'accord juste et audacieux des tons, le flamboiement de la couleur les retiendra dès l'entrée. Mais qu'ils pénètrent peu à peu dans l'œuvre : ils y découvriront des richesses nouvelles. Le corps du Christ, un des plus beaux morceaux du carton, est traité dans un style nerveux, élégant qui évoque Greco et peut-être aussi Bellini. Il est fait de verres blancs et bleutés, rehaussés de quelques touches de jaune à l'argent, bien posées où l'œil les appelle.

La tête est partagée par un plomb en deux tons qui lui donnent du volume sans qu'elle perde rien de sa gravité religieuse. A droite un personnage clair se détache sur des manteaux brun rouge d'où se tendent deux mains émouvantes. A gauche la grande ligne foncée de la Vierge d'une seule venue s'appuie sur des tons clairs.

Le P. Couturier et Mlle Huré. - Vitrail de la chapelle des Editions du Cerf.



André Rinuy. - Vitraux de Notre-Dame de Montréal.



Barillet. - Vitrail présenté à Notre-Dame.

C'est ici que j'oserai une critique. L'artiste qui a coupé, travaillé à l'acide, peint, mis en plomb elle-même les verres, a fait de chacun d'eux quelque chose de si savoureux que l'ensemble manque peut-être de sacrifices. Entre le Christ et la Vierge d'un si grand style on voudrait un silence; et l'œil s'attarde à des blancs bien nuancés qui les séparent. Mais c'est là une réflexion de peintre, et le vitrail est une mosaïque où chaque morceau a le droit de jouer pour lui-même.

Je garde pour la fin un des coins que je préfère: l'enfant au manteau vert qui se détache sur un personnage rose. Ah! ce vert sur ce rose, amenés dans l'esquisse par des jeux de jaunes, de bruns et de blancs, que l'exécutant en a bien tiré parti! Si le vitrail avait une âme il tressaillerait à ces notes qu'il n'a jamais encore rendues. Quand les verriers modernes ont tâtonné à la recherche d'une tradition perdue, ils se sont essayés d'abord sur les pas des anciens, dans des bleus et des rouges, par exemple. Et voici que des yeux formés à l'école de Manet, de Sisley, de Maurice Denis, de Bonnard, des yeux qui aiment les nuances de la couleur autant et plus peut-être qu'on ne l'a jamais fait, introduisant dans le vitrail des harmonies neuves.

Je rêvais l'autre jour dans la petite chapelle des Dominicains d'un antique et très noble instrument de musique, touché autrefois par des maîtres, humilié longtemps ensuite aux mains des mercenaires, et qui s'éveille aujourd'hui à un chant aussi beau que l'ancien, jamais dit encore.

H. P.

Rinuy

Travailler pour soi, pour la joie de mener une œuvre à un certain point de perfection très éloigné de l'académisme, mais fait d'audaces longuement mûries, sans le moindre souci du succès, ni du goût du client, telle est la manière dont André Rinuy comprend le vitrail.

Venu de Picardie avec une tête solide, ce grand garçon ne fut jamais ébloui par Paris. Du temps qu'avec l'esprit et le soin qu'il apporte à toutes choses, il dessinait des smokings ou des cravates pour des magazines étrangers, on pouvait le rencontrer chez les tailleurs ou fréquentant les snobs. Mais vite il regagnait sa campagne; et tandis qu'à Londres ou à New-York on attendait ses croquis pour décider du revers de l'habit qu'il serait seyant de porter cette saison-là, lui, entre le soin des arbres fruitiers et celui des abeilles, face aux vaches qui broutaient dans la prairie qui borde son jardin, composait les modèles du mois suivant.

Les théoriciens de Montparnasse ne l'ont pas davantage impressionné. Doué pour saisir en art toutes les finesses, il ne se laisse pas prendre aux idées creuses, qu'il dégonfle d'un mot dur ou d'une ironie rustique.

Enfermé du matin au soir dans son atelier devant un vitrail qu'il travaille pendant de longs mois, Rinuy voit peu de monde. Un besoin presque maladif de perfection le pousse à poursuivre toujours plus loin ses recherches de composition, puis d'exécution. Quand il a chaque jour changé quelques verres,

recommencé vingt fois un modelé pour amener le passage d'un ton dans un autre, sans paraître avancer, un moment vient, car tout arrive, où le vitrail est terminé. C'est une réussite: les audaces de couleur sont introduites par des modulations très fines, une fraîcheur, une jeunesse du ton caractérisent la manière de Rinuy. Il a une façon de poser le blanc d'une colombe, le vert piquant d'une feuille qui évoquent le printemps sur la prairie.

Sans se coucier alors de montrer son œuvre à qui pourrait la comprendre, le peintre la met en caisse pour un lointain village. Rien ne dit qu'elle contentera là-bas les paroissiens, car ce n'est pas le déjà vu auquel ils s'attendent. Mais j'imagine que Rinuy a un petit plaisir au cœur: « tout de même, çà se tient, çà chante bien dans l'église et chaque verre est à sa place ».

C'est pour la joie de cette minute-là qu'il a peiné si longtemps.

Heureusement que quelques-uns commencent à s'apercevoir de son effort et de ce que lui doit le vitrail moderne. La fenêtre qu'il va exécuter pour Notre-Dame apportera certainement dans l'ensemble des verrières une note très personnelle et très heureuse.

H. P.

Gaudin

L'Art Sacré a déjà signalé les vitraux d'Alexandre Cingria pour l'église du Fayet: ils sont en cours d'exécution dans les ateliers de M. Gaudin.

Par ailleurs, celui-ci a demandé pour l'église du Sacré-Cœur de Dijon, à Hébert-Stevens et à Barillet de se charger avec lui d'une partie des vitraux. Ces collaborations de ceux qui représentent l'art indépendant de notre temps avec l'une des plus vieilles maisons parisiennes est un fait nouveau, et à nos yeux plein de promesses. C'est une joie pour nous de le dire ici.

A Notre-Dame

Nous avons passé l'âge du pastiche. On va donc pouvoir enfin restaurer intelligemment. Et cela n'est pas un paradoxe. Tant qu'on s'est contenté de copier servilement le passé on n'a guère embelli les monuments auxquels on a cru devoir toucher. Et Ruskin n'avait pas tellement tort quand il conseillait d'étayer par un support grossier un mur chancelant plutôt que de chercher à le reconstituer. Mieux vaut, pensait-il, une bonne et franche jambe de bois qu'une jambe artificielle. En art cela se défend.

Aujourd'hui il n'est plus question de jambes de bois ni de jambes artificielles. Faut-il refaire l'autel dans une cathédrale ? On n'ira plus tailler des clochetons gothiques, on mettra une belle table bien de notre temps (1).

Voilà l'esprit qui a présidé à cette grande entreprise qu'est la réfection des vitraux de Notre-Dame. Deux hommes ont eu



Hébert-Stevens. - Vitrail présenté à Notre-Dame.

(1) Je tiens à préciser ma pensée. S'il s'agit de refaire un détail qui ne prend sa valeur que dans l'ensemble, la copie demeure permise, et même indiquée. Ainsi un chapiteau dans une rangée de fûts, une maison dans une place d'époque. Il convient alors en effet de ne pas attirer l'attention sur un vide ou sur une verrue.

l'idée de ce beau travail : M. Rattier, membre de la Commission des Monuments historiques, M. Barillet, maître-verrier. M. Rattier a eu vite fait d'intéresser au projet le directeur des Beaux-Arts, M. Huisman, et ses collègues de la Commission, MM. Paquet, Marcel Aubert (qui a dressé le programme), Brunet, Verrier, Deschamps et M. Herpe, architecte. M. Barillet a groupé ses confrères : le R. P. Couturier, MM. Gaudin, Gruber, Hébert-Stevens, Ingrand, Labouret, Le Chevallier, Louzier, Mazetier, Ray. Rinuy et Mlle Reyre. Aujourd'hui les cartons sont acceptés ; déjà plusieurs verrières ont été présentées sur place, en attendant que toutes le soient au Pavillon Pontifical de l'Exposition.

C'est le début d'une série d'importants et curieux travaux, du moins est-on fondé à le penser. Et il y a plusieurs raisons de s'en réjouir.

D'abord parce qu'aujourd'hui, après plusieurs siècles d'oubli, on sait à nouveau faire du vitrail, et qu'il serait bien dommage que faute de travail — les églises neuves n'en fournissent pas toujours, elles n'en fournissent guère en ce moment — de si glorieux ateliers viennent à fermer leurs portes.

Puis parce que les cathédrales, privées de leurs belles verrières, demeuraient douloureusement mutilées. Et ce n'est pas évidemment ces pauvres verres qu'on a mis de place en place au cours du XIX[e] siècle qui pouvaient nous les faire oublier. Sans doute est-il ambitieux de mettre aujourd'hui sa signature à côté de cette rose éblouissante du croisillon nord. Et cependant, il faut l'oser. Assez de cette sorte de respect qui s'adresse à la mort plutôt qu'à la vie (encore n'exagérons-nous pas le respect de ceux qui parfois, au cours du XIX[e] siècle, démolirent pour enseigner à leurs contemporains comment des hommes du XIV[e] et du XV[e] siècle eussent dû faire du gothique).

Si la cathédrale est demeurée vivante, si elle est autre chose qu'un musée (encore les musées pourraient-ils être vivants), il faut qu'elle porte la marque des hommes d'aujourd'hui. Chaque siècle y a inscrit son art, ses pensées, et les mutilations elles-mêmes sont de durs mais précieux témoignages humains ! Nous contenterons-nous aujourd'hui d'y entrer en curieux, comme à l'intérieur d'une pyramide ?

Que Notre-Dame de Paris, que la royale nef d'Amiens, que toutes nos cathédrales exaltent à nouveau la lumière par le prisme des grandes verrières, comme par ses jeux et ses tuyaux l'orgue magnifie le son ! Benedicite lux et tenebræ Domino !

Peut-être d'autres transformations suivront. Le goût qui se répand de nos jours pour l'office liturgique éliminera peut-être quelques-uns de ces grands autels baroques dont la piété du XVIII[e] siècle s'était plue à orner comme d'un trône tant de chœurs gothiques. Ils ne partiront pas parce que théoriquement jugés indignes du cadre plus antique où ils déploient leurs pompes — qui oserait mépriser ces somptueux reposoirs du Saint-Sacrement ? — mais parce qu'une vie religieuse différente ne les souffrira plus.

A la pose de nouveaux vitraux aucune difficulté. Cette maîtrise que nos verriers d'aujourd'hui ont retrouvée et qui n'est peut-être, sait-on jamais ! qu'un fugitif éclat, qu'elle serve à chasser de nos grandes nefs cette lumière terne et triste pour laquelle elles n'ont pas été faites.

Dans la restauration des vitraux de Notre-Dame il est une autre réussite qu'il convient de signaler. On a appelé à collaborer à ce travail une dizaine de peintres verriers. Il y avait lieu de craindre qu'inspirés par cet esprit individualiste tant de fois dénoncé à notre époque, chacun d'eux fasse son travail sans se soucier du voisin, et que le résultat de tant d'efforts dispersés soit un échantillonnage de conceptions et de techniques diverses, admissible et même sympathique quand il s'agit d'une exposition, mais bien fâcheux dans une œuvre monumentale.

Ce grave défaut sera évité. Les verriers de Notre-Dame ont accepté la direction de l'un d'eux, celui-là même qui avait conçu la pensée de ce travail, Louis Barillet. Les figures sont traitées dans le même esprit, la répartition des couleurs suit un plan qui oppose, comme il se doit, le côté Nord et le côté Sud, l'atmosphère colorée de la nef étant faite de la fusion de tons chauds et de tons froids.

Les verrières nouvelles de Notre-Dame seront exposées, ai-je dit, au Pavillon Pontifical pendant l'exposition. Pour elles on a élevé ce dôme qui permettra de les voir, sinon dans la perspective qu'elles prendront à leur place définitive, du moins à une distance convenable. Et par ailleurs elles élèveront, au-dessus des anciens jardins du Trocadéro et des constructions légères et si diverses qui les couvriront, une douce couronne de lumière.

Joseph PICHARD.

Remarques sur une chapelle

Kolbsheim est un petit village du Bas-Rhin situé aux confins de la terrasse de Strasbourg, à flanc de colline, face à la plaine d'Alsace, que bordent à l'Ouest les Vosges, et à l'Est la Forêt-Noire. La plaine s'étend à perte de vue vers le Sud. Dans le lointain on aperçoit quelques-uns de ces villages bénis par leur fidélité à l'Eglise et la beauté de leurs sanctuaires, tel Rosheim célèbre par sa merveilleuse église romane.

En cette terre catholique, Kolbsheim est une enclave protestante. En Alsace, deux villages, que quelques minutes seulement séparent, peuvent être l'un catholique, l'autre protestant, suivant qu'ils se trouvaient être, à la Réforme, bien ecclésiastique ou propriété d'un seigneur devenu luthérien. Ce fut le cas de Kolbsheim.

L'église est un lieu de culte protestant et la messe y est dite le dimanche pour les quelques catholiques du village. C'est une église mixte comme il y en a quelques-unes en Alsace ; lieu de prédication, abri pour célébrer le repas du Seigneur, mais non pas sanctuaire de prières : le Saint-Sacrement n'y demeure pas.

Or voilà qu'il y a quelques années, un miracle se produisit à Kolbsheim. Le propriétaire du château et sa femme se convertirent. Ils désirèrent alors vivement avoir le Saint-Sacrement dans leur village et ils demandèrent l'autorisation d'élever sur leur propriété, contre l'église et communiquant avec elle, une petite chapelle où demeurerait le Corps du Christ.

Cette chapelle fut construite par un de leurs amis, un Autrichien bien connu dans son pays, Victor Hammer, aidé de quelques maçons et menuisiers du pays. Hammer est un peintre, un graveur, un sculpteur, un imprimeur (il a une imprimerie à la main dont il a lui-même taillé tous les caractères). Il se révéla architecte.

Cette petite église rose, en grès des Vosges, située à l'écart, simple et paisible, convie à la prière et à la méditation. Les murs qui l'enveloppent forment une petite cour qu'on traverse pour s'y rendre. Celle-ci, avec son carré de gazon, son dallage de pierre et son banc, contribue aussi à cette impression de recueillement et de paix. A l'intérieur tout est centré sur le tabernacle et la croix; tout appelle la prière.

Une des qualités de cette construction, c'est d'avoir été faite avec des moyens simples et par des artisans du pays. Les pierres proviennent d'anciens murs de vignobles. Les ferrures de la porte ont été forgées par le maréchal-ferrant du village. La croix de l'autel a été taillée à la hache par le tonnelier dans de vieilles poutres.

Tout est simple aussi et le charme de cette chapelle provient seulement de l'excellence de ses proportions et de la



Chapelle de Kolbsheim.

finesse des détails. Elle s'oppose à tant de réalisations dites « modernes » où la violence et la facilité se conjuguent dans une absence totale de style.

Ici rien n'a été laissé au hasard et pourtant l'œuvre a une fraîche spontanéité. Tout est réfléchi et pourtant rien ne sent l'effort. Les lignes sont précises, tendues, et elles dégagent la douceur. Quoi d'étonnant? Une œuvre d'art n'est-elle pas le dénouement harmonieux d'un conflit? Pour ignorer cette vérité qui est à la base de toute grande réalisation, l'architecture d'aujourd'hui, et surtout l'architecture religieuse (à quelques rares exceptions près) nous livre des constructions faussement audacieuses, où la plus déplorable fantaisie s'allie au plus stérile conformisme, au conformisme du « moderne ».

Dans cette œuvre si réussie, il convient néanmoins de faire certaines réserves. Le porche ne fait pas corps avec le reste. L'élégance de la façade, avec sa jolie fenêtre si fine, les deux pilastres à peine indiqués et la ravissante corniche, font ressortir d'autant la lourdeur et l'ennui de celui-ci. Les deux groupes de sculptures en haut-relief qui représentent l'un Adam et Eve et l'autre les Elus, tournés vers un Agneau pascal en bas-relief, ne dégagent aucune émotion malgré la beauté du thème. Il y a trop d'habileté et trop peu de souffle. La disproportion entre le « métier » et l'inspiration donne à l'œuvre quelque chose de conventionnel et d'ennuyeux. A l'intérieur on peut aussi regretter l'autel qui est sec et dur. Les arêtes des piliers qui ont été recreusées, constituent un motif médiocre et le petit pont qui soutient le tabernacle est bien lourd et inintéressant. A la place de la charpente travaillée et colorée de teintes vives, on préférerait d'honnêtes poutres campagnardes. Ces fautes sont rendues visibles par la sobriété et la sensibilité ambiante. La petite niche pour la veilleuse est fine et belle. L'arc creusé dans le mur où s'encastre l'autel a une bonne proportion. La nappe au crochet est ingénieuse et jolie. Enfin la porte du tabernacle est une grande réussite. En cuivre doré avec incrustations d'émail rouge, vert et bleu, elle a un éclat qui donne tout son prix à ce cadre uni et pur, fait de murs blanchis à la chaux, de dalles grises et de simples chaises de paille.

Ceux qui auront lu ces quelques lignes et regardé les photos ci-contre penseront peut-être que c'est faire trop de cas d'une réalisation somme toute modeste. Je ne le crois pas. Dans la confusion où nous sommes en fait d'art religieux, une œuvre sincère, même de petite dimension, présente plus d'intérêt que de grandioses tentatives si elles restent artificielles. En art, comme en théologie, une parcelle de vérité vaut mieux que les plus habiles développements dont le point de départ est faux.

Devant la petite chapelle de Kolbsheim, devant cet exemple d'une architecture moderne, saine et sensible, devant cet effort pour retrouver un style vivant, on souhaite de tout cœur que d'autres poursuivent dans cette voie et dépassent ce premier jalon. Il semble que de jeunes architectes français soient tout désignés pour comprendre l'avertissement que donne cette œuvre et pour faire mieux. Laissant de côté ce qu'elle a d'un peu abstrait, d'un peu germanique, ils pourraient réaliser quelque chose d'aussi honnête, d'aussi juste, d'aussi sensible et en même temps de plus gai, de plus épanoui. On songe à un Pierre Barbe, à un André Hermant, à un Pierre Vago, et on se prend d'espérer qu'ils aient eux aussi l'occasion de construire une église et qu'ils retrouvent enfin une architecture qui traduise vraiment le visage de la France chrétienne.

DOMINIQUE DE MÉNIL.



Intérieur de la chapelle de Kolbsheim.
Le Christ que doit sculpter ''-



1. Notre-Dame de la Salette, d'après une statue de Vierge bouddhique chinoise, par L. Gaschet, sculpteur de tombeaux au village de Vendeuvre (Poitou) ; statuette destinée aux missions de Chine. — 2. Porte de tabernacle, cuivre martelé et repoussé à la forge par Edgar Bodu, commune de La Chapelle Montreuil (Poitou). — 3. Etole, incrustation de velours or sur toile, et broderie au passé, par Mlle Morin, village de Charrejoug ; statuette de Miss Gardner, destinée au Japon. — 4. Fer à hosties réservées à l'exposition du Saint Sacrement par M. Muller, prix de Rome de médaille. — 5. Chandelier pour l'Afrique, bois travaillé à la main, motif relevé dans les documents indigènes ; œuvre de Jean Métayer, sourd-muet, à Poitiers.

L'exposition artisanale de Poitiers

Qu'un objet, qu'une œuvre, qu'un travail portent en eux le reflet de l'amour avec lequel ils ont été faits, et que cet amour soit d'autant plus grand que le travail est plus libre, plus personnel, mieux adapté à la condition de l'homme, telle est, en dehors d'autres considérations d'ordre social ou économique, la vérité qui est à la base de l'effort tenté un peu partout aujourd'hui pour faire à la production artisanale une place de plus en plus grande dans une économie qui depuis un siècle a commis le péché de ne considérer l'ouvrier que comme un moyen de production.

Un aspect plus profond encore du travail personnel nous a été révélé à l'exposition artisanale d'Art Sacré qui vient d'avoir lieu à l'Hôtel de Ville de Poitiers, du 28 février au 7 mars.

Derrière l'objet créé, derrière les conditions saines et normales du travail ouvrier, apparaît ici l'homme créateur. Ce qui retient l'attention c'est moins le goût, le soin avec lequel l'artisan s'est appliqué à son œuvre que l'esprit dans lequel les différents travaux exposés ont été exécutés; moins le reflet de l'ouvrier dans son ouvrage que l'action, si l'on peut dire, de l'œuvre sur celui qui l'a créée.

Sans doute est-ce au contact de ces ouvriers encore plus qu'à celui de leurs travaux qu'une telle impression se dégage, mais comment ne pas s'intéresser à l'homme plus qu'à l'objet qu'il fabrique; comment ne pas apprécier davantage l'œuvre elle-même quand, en dehors de son utilité propre, elle apporte le témoignage de l'accroissement dont elle aura été la cause pour celui qui l'a produite?

Voici un ouvrier marbrier de village, d'une cinquantaine d'années, qui, sur le conseil plein de sollicitude de l'association Art et Louange, s'essaie à tailler et ciseler une pierre destinée à la tombe d'un enfant chrétien d'un pays de mission. Cette œuvre est exposée. On l'admire. On félicite de son travail cet homme qui se trouble, s'émeut aux larmes — et ceux qui assistaient à la scène avec une émotion partagée ont compris qu'une révélation, grave sans doute, venait de se faire dans le cœur de cet ouvrier qui, de simple instrument qu'il se connaissait à tailler la pierre, a senti en lui quelque chose de créateur par quoi il est homme et fait à l'image de Dieu. Non pas que cet homme se figure, et moins encore qu'on le pousse à croire, qu'il est un artiste, mais un homme seulement avec toutes les prérogatives qui sont attachées à cette condition d'homme, qu'il soit artiste, artisan ou ouvrier.

Le travail accompli dans les conditions que favorise l'artisanat aide l'homme à prendre conscience de sa dignité. Dignité qui est de savoir prier et aussi, par le travail de ses mains, informant la matière brute, d'aider la création à chanter avec lui la gloire du Créateur.

Tel est l'esprit de louange qui sans doute a inspiré ce serrurier dans la création d'un simple et magnifique encensoir, qui animait le cœur de ces jeunes filles de la campagne dessinant et brodant nappes d'autel et ornements sacerdotaux; tel est l'esprit qui réunissait une équipe de neuf ouvriers consacrant leurs loisirs pendant plusieurs semaines à édifier une maquette pour le chœur de l'église du Christ-Roi. Entre le travail de l'artiste qui a peint la fresque du chœur et celui des artisans — menuisier, serrurier, mosaïste, peintre, couvreur, marbrier, etc. — qui, chacun selon sa technique, collaborait à l'œuvre, pas de différence de nature dans le sentiment commun qu'ils avaient de faire avec leur main quelque chose qui soit à la louange de Dieu.

Faisait-on au moyen âge une différence entre artisans et artistes? Ce n'est sans doute pas simple coïncidence mais effet identique engendré par la même cause si, à cette même exposition d'art sacré, on retrouve un air médiéval (sans aucune ressemblance dans le détail) à cette statue de N.-D. de la Salette sculptée par un tailleur de pierre et qui est si émouvante dans sa naïveté!

L'art sacré est essentiellement prière. Le plus artiste ici est moins celui dont la technique est le plus difficile que celui qui prie le mieux. Tout art d'ailleurs, toute œuvre, par le fait que l'homme imprime une forme nouvelle à la matière et continue par là la création, est religieuse et peut être pour

celui qui crée un moyen de prendre conscience de son être spirituel.

L'art sacré est cependant la voie la plus immédiate pour cette prise de conscience parce que la gratuité du travail — cette apparence d'inutilité qui lui donne tout son prix au regard de Dieu — apparaît avec plus d'évidence et qu'il est fondé plus directement sur l'esprit de louange.

On voit par l'exemple des artisans du Poitou à quels surprenants résultats l'effort généreusement tenté pour susciter à la fois des œuvres et des vocations artisanales est arrivé. Il faut espérer que l'on reverra à l'exposition de 1937 un certain nombre de ces œuvres. Pour les vocations, il dépend des chrétiens qui en ont reçu mission de la Providence de les susciter partout en France, à l'exemple de ceux qui se sont bien dépensés et qui ont si bien réussi dans le pays de Ste Radegonde.

PAUL RESAL.

Courrier

L'AUTEL EST UNE TABLE.

Un prêtre anglais critique cette affirmation qui sert de titre à l'article de l'abbé Lesage (**Art Sacré** de janvier, pages 18-20). « A la Réforme, dit-il, ce fut le cri des Réformateurs anglais. Plus de sacrifice, mais un « communion service ». Plus d'autels, mais des tables. Et en conséquence, les anciens autels furent démolis, brisés et remplacés par des tables de bois. En visitant les vieilles églises, on voit encore clairement les traces des anciens autels. La thèse de M. Lesage m'a rappelé trop vivement celle des Réformateurs pour me plaire ».

Nous élargirions volontiers le débat. Volontiers, nous ferions remarquer que la meilleure façon de répondre aux hérétiques n'est pas de prendre la contradictoire de leurs propositions, mais de convenir de ce qu'elles ont de juste, et ce n'est qu'à partir de là que l'on fait valoir la vérité qu'elles négligent ou nient. Mais un prêtre qui vit parmi nos frères séparés pourrait certainement nous en remontrer en cela, et nous préférons convenir qu'en Angleterre même il aurait été prudent d'entourer la thèse « L'Autel est une table » de certaines précautions, adaptées à ce milieu particulier et inutiles en France. Pourtant, quelle force pour les catholiques sur le point controversé, de pouvoir dire aux protestants : Nous l'affirmons comme vous, l'autel est bien une table, la messe est bien un repas, et elle est un sacrifice qui a sacramentellement la forme d'un repas ; cela ne l'empêche nullement d'être un sacrifice.

Au lieu de cela notre correspondant oppose « table » et « pierre de sacrifice ». Il ne contredit pas M. Lesage puisque celui-ci oppose « table » et « buffet ». Nous croyons que sa théologie durcit en des concepts trop absolument tranchés le sacrifice et le repas que l'Ecriture, les définitions dogmatiques et la liturgie incluent réciproquement en un mystère indivisible. C'est sciemment que nous n'opposons point « pierre de sacrifice » et « table » ; nous disons : la pierre du sacrifice est la table du repas.

Enfin notre correspondant fait appel aux usages liturgiques contemporains de la Réforme pour nier que le conopée soit plus important que le tabernacle. Nous répondrions facilement, comme tout le monde, que le XVI° siècle n'est pas pour la liturgie une « bonne époque ». Nous préférons dire, et nous allons avoir à le répéter, que les exemples ne doivent pas être pris dans l'héritage chrétien en leur matérialité, mais éclairés par **l'esprit** de la liturgie. On nous objectera : comment connaître cet esprit ? Répondons en bref : par un faisceau de données : révélation, théologie, origine des usages, réflexion sur les causes des rites.

ENCORE LES HOSTIES.

Un religieux de nos amis critique la réponse donnée, dans notre numéro de janvier, page 30, à l'artiste qui voulait exécuter un fer à hosties. — « On l'envoie poliment promener, nous reproche notre ami, en ayant l'air de lui dire que c'est tout à fait inutile et que c'est très bien comme cela ». Si l'on comprend ainsi notre réponse, nous en sommes fâchés. Nous avons plaidé pour la simplicité, l'absence de prétention là où il est particulièrement dangereux d'en mettre. Nous avons saisi l'occasion qui nous était offerte de faire valoir deux considérations trop oubliées : 1° que l'artiste ne doit pas s'inquiéter seulement de la loi écrite, mais encore et bien davantage des exigences psychologiques et matérielles qui sont dans la nature des choses ; 2° que sa fantaisie est d'autant plus limitée qu'il collabore plus immédiatement à l'action sainte. Nous lui demandons là d'autant plus de retenue que nous voulons plus de liberté partout où la liberté est de mise et où l'on est souvent si conventionnel et guindé. Mais il va sans dire que si un artiste nous donne un beau fer à hostie, au lieu d'un insignifiant, nous en sommes ravis, et plus ravis encore si l'on élimine ceux qui sont laids. Celui que nous publions ci-contre nous paraît heureux.

Cet humble cas de l'hostie manifeste la complexité de l'art sacré, car il semble difficile de trouver un cas qui pose moins de problèmes. Notre correspondant fait justement valoir deux vœux encore : que les petites hosties aient leur dessin propre de « pains d'autels » ou au moins ne soient jamais découpées dans les restes des grandes ; que les grandes hosties ne soient pas trop minces. Nous ajoutons que la minceur n'est qu'un des défauts trop habituels qui enlèvent à l'hostie l'apparence du pain. Il y a, plus encore, l'abus de l'amidon qui les rend blanches, lisses et luisantes comme des faux-cols empesés. Nous en avons vues qui étaient à la fois si raides et si bombées qu'elles ne pouvaient se rompre droit ; elles éclataient plutôt et des parcelles étaient projetées hors du calice.

Nous nous sommes dit souvent, et c'est une analyse psychologique qu'il faudra pousser sur des cas plus significatifs, que des petits faits de ce genre expliquent pour une part la décadence du goût liturgique et celle de l'art sacré. Si l'on ne souffre pas — car très peu en souffrent — d'anomalies aussi patentes, qui « tombent sous le sens », qui peuvent s'exprimer par des mots, comment sera-t-on sensible à des valeurs plus subtiles, comment s'accordera-t-on sur des impondérables ? On vit n'importe comment, on suit la routine et l'on préfère des conventions, du faux, au simple et au vrai, — l'amidon au pain.

Notre correspondant recommande particulièrement le fer à hostie de Solesmes : « dessin très vigoureux et très lisible, dit-il, le chrisme en forme de croix grecque ».

D'autre part, notre collaborateur, l'abbé Robert Lesage, a bien voulu nous envoyer une consultation de son « Centre d'études et d'informations liturgiques », qui précise le début de notre réponse de janvier. S'appuyant sur une réponse de la Congrégation des Rites de 1834 (« Servetur Consuetudo »), il expose qu'on peut faire figurer tous les symboles **traditionnels**, « c'est-à-dire toute image ou symbole de la Passion du Christ ou de l'Eucharistie. On peut les agrémenter d'inscriptions. Mais on n'imprimera pas sur les hosties l'image d'un saint ou un symbole funèbre ».

Ici se poserait donc l'énorme question de la **tradition.** D'un mot disons qu'elle ne se dégage pas de la simple constatation des faits, des dires et des monuments. Par exemple, ce n'est pas une raison parce que dans le passé on a fait ou l'on n'a pas fait des calices d'une certaine forme pour qu'on s'autorise à en faire ou qu'on s'en interdise de tels. Un érudit imprudent croirait contredire l'abbé Lesage en lui disant qu'on possède de vieux fers à hostie représentant saint Martin. La tradition n'est pas purement et simplement le legs du passé, pas même le legs des « bonnes époques ». Elle se dégage d'une critique faite en profondeur par la référence des réalisations anciennes à l'esprit du christianisme et aux usages des objets. En l'espèce, le symbole doit être dans la simple ligne du sacrement, mémorial de la Passion, nourriture qui donne le Christ.

P.-R. R.



Vitrail d'Hébert-Stevens,
d'après un carton de Pauline Peugniez.

Jélio N.E.A., 93 à 97, Rue du Chevalier Français, - Lille

Le gérant : J. LHOMM